DIE SPÄTEN HANDZEICHNUNGEN REMBRANDTS

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
GENEHMIGT VON DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN
VON

HANS HELL
AUS MICHELSDORF
(SIEBENBÜRGEN)

TAG DER PROMOTION: 4. 6. 1930
TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 13. 12. 1928

BERLIN 1930
DRUCK VON WALTER DE GRUYTER & CO.

279
4° Diss. Berlin
1930.

21216

Referenten: Professor A. Goldschmidt
Professor F. Noack

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547615_0082

DIE SPÄTEN HANDZEICHNUNGEN REMBRANDTS

VON

HANS HELL

(Mit 8 Abbildungen)

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Handzeichnungen Rembrandts hat ihre Grundlage in dem 1906 erschienenen Katalog Hofstede de Groots erhalten. Seither ist die Forschungsarbeit von verschiedenen Gesichtspunkten aus fortgesetzt worden. Sie hat unter der schweren Zugänglichkeit und Vergleichbarkeit der in aller Welt verstreuten Zeichnungen am meisten zu leiden gehabt. Die verdienstvollen großen Reproduktionswerke sind unhandlich und in ihrer unsystematischen Anordnung schwer benutzbar. Zahlreiche Publikationen von Sammlungen und Einzelblättern füllen manchmal Lücken aus, oft bringen sie bereits publiziertes Gut. Noch immer nicht ist in Abbildungen eine Übersicht der Art gewonnen, wie sie in den 1613 Nummern Hofstede de Groots niedergelegt ist. So mußte Wilh. R. Valentiners Gesamtausgabe der Zeichnungen im Rahmen der Bände der Klassiker der Kunst warm begrüßt werden [1]). Der erste Band mit 440 Abbildungen ist dem Forschenden ein unentbehrliches Begleitbuch und bietet dem Leser künftiger Arbeiten die Möglichkeit unmittelbarer Nachprüfung der mitgeteilten Ansichten. So sind in der vorliegenden Arbeit die bei Valentiner bereits reproduzierten Blätter nach seinen Nummern (V.

[1]) Bd. 31, besprochen von H. Kauffmann im Repertorium f. Kw. XLVII, 1926, 157—178. Herrn Prof. Kauffmann danke ich für viel Anregung und freundliche Beratung.

1—440) angeführt. Es muß kaum bemerkt werden, daß solche Benutzung den Umgang mit den Originalen voraussetzt, insbesondere ist das Verhältnis der Reproduktion zu den wirklichen Maßen der Zeichnungen zu berücksichtigen.

An Valentiners Publikation läßt sich das im Lauf der Forschung veränderte Urteil über die Zeichnungen recht ermessen. An der Klärung von Echtheitsfragen hat Valentiner selbst, insbesondere durch Ausscheidung von Schülerhänden, in Gemeinschaft mit Hofstede de Groot und G. Falck verdienstvollen Anteil. Manchmal hat er sich dem Urteil der Autoritäten nur widerstrebend gefügt. Man kann sagen, daß die Literatur über die Handzeichnungen nicht über den jetzigen Stand der Kenntnis unterrichtet. Nur wenig Zusammenhängendes oder Zusammenfassendes hat den Weg in die Öffentlichkeit gefunden. Vieles wird zumeist in Form von Kennerurteilen zwischen den Hauptbeteiligten ausgetauscht. Eine Anzahl festgewurzelter Urteile wird zur Unterstützung herangezogen. Auf Grund eigener und fremder Kennerschaft ist es Valentiner möglich gewesen, neben seine Echtheitsbestimmung unter jede einzelne Zeichnung eine Zeitangabe zu setzen, aber man vermißt eine ausreichende Begründung besonders dort, wo stilistisch offenbar nahestehende Blätter verschieden datiert werden. Die Anmerkungen zeigen oft starke Abweichungen. Die daraus resultierende Unsicherheit ließ den Wunsch nach stilistisch begründender Ordnung aufkommen.

Die vorliegende Arbeit versucht, durch systematische Behandlung insbesondere der formalen Erscheinung der Blätter der zeitlichen Ordnung der Zeichnungen eine festere Grundlage zu geben und zugleich die Stilentwicklung der späten Zeichnungen zu skizzieren. Der Nachdruck liegt jedoch nicht auf der Ermittlung eines bestimmten Entstehungsjahres sondern auf der Verdeutlichung eines gesetzmäßigen Verlaufs der formalen Wandlungen. So deutlich dieser im großen feststellbar ist, sind doch im einzelnen der Entwicklung vorgreifende und auch an Früheres anknüpfende Erscheinungen anzunehmen, so daß alle Zeitbestimmungen nur relativ gewertet werden sollen. Allzu strenge Urteile verbieten sich schon im Hinblick auf die verschiedenen Themenkreise, auf die Ungleichmäßigkeit der Produktion, auf zeichnerische Gewohnheiten und Einfälle. Die Fülle der Zeichnungen (aus der Spätzeit gibt es etwa ebensoviele wie in den früheren Jahrzehnten zusammengenommen), die Mannigfaltigkeit der Bildaufgaben, das schier Unerschöpfliche und kaum Klassifizierbare der formalen Erscheinung, schwer erkennbare Fäden zum eigenen Radier- und Malwerk und zur künstlerischen Überlieferung machen die Darstellung fast noch schwieriger als die Erwerbung der Kenntnis.

Rembrandts Kunstschaffen ist nicht an Theorien orientiert. Sein überlieferter Ausspruch, der Künstler solle sich an die Natur halten, ist aber nur als Ausdruck seines künstlerischen Selbstbewußtseins zu werten. Er bildete wie er erlebte, eigenen Gesetzen folgend, der Natur verwandt, seine Arbeiten werden als Organismen empfunden. Wenn unsere Untersuchungen nach Gesetzmäßigkeiten suchen, so bedeutet das nicht, daß der Künstler selbst, bewußt, solchen Gestaltungsprinzipien gefolgt wäre. Die Kraft seiner Empfindung und Vorstellung, sein Geschmacksurteil wirkte sich vielmehr frei in seinen Schöpfungen aus. Diese scheinbare Willkür aber wurzelt

in einer inneren Ordnung, deren richtende Kräfte für den Beschauer wirksam sind, auch ehe sie in verstandesmäßiger Analyse erkannt werden.

Unserer Untersuchung über die späten Zeichnungen, von etwa 1650 ab, gehen kurze Einleitungskapitel voraus. Sie beziehen sich nicht auf die Spätzeit allein und entlasten die Darstellung, indem sie bei der Behandlung der späten Blätter auf eine allgemeine Charakteristik verzichten lassen. Damit wird auch vermieden, daß allgemeine Kennzeichen etwa für die Spätzeit insbesondere in Anspruch genommen werden. Der Abschnitt „Beobachtungsreihen" ist als methodisches Kernstück anzusehen. Für die Gliederung in die einzelnen Perioden ist die übliche Einteilung in die erste und zweite Hälfte der fünfziger und in die sechziger Jahre beibehalten worden, weil sich die Entwicklung so genügend klar darstellt und andere Zeitgrenzen nur bedingt zu motivieren wären. Die herangezogenen Beispiele bieten eine genügende Unterlage zur Beurteilung der angeschnittenen Probleme. Vollständigkeit muß Sache des Katalogs bleiben. Das vorläufige Ausbleiben der Valentinerschen Fortsetzungsbände, mit deren Erscheinen bei Beginn dieser Arbeit gerechnet werden durfte, läßt es auch ratsam erscheinen, statistische Untersuchungen zurückzustellen.

Die vorliegende Arbeit fußt auf Studien an den Originalen der deutschen Hauptsammlungen, die auf Reisen in Österreich, Ungarn, Holland und England fortgesetzt werden konnten. Der Verfasser ist sich der Unsicherheit aller nur an Reproduktionen gewonnenen Urteile bewußt und sieht in den hier mitgeteilten Ergebnissen in erster Reihe die Unterlage für eine weiter aufbauende Diskussion, die allerdings erst mit dem vollständigen Erscheinen des Valentiner-Werks die notwendige sichere Grundlage haben wird.

Wer sich mit Rembrandtzeichnungen beschäftigt, gedenkt in Dankbarkeit der gütigen Unterstützung durch viele Gelehrte und Sammler, die einzeln zu nennen hier nicht möglich ist. Der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft danke ich für Gewährung einer Reisebeihilfe.

Kiel- und Rohrfeder

Von Rembrandt gibt es aus der späten Zeit, von den wenigen Pinselzeichnungen abgesehen, nur Federzeichnungen. In der Literatur werden Kiel- und Rohrfeder unterschieden, man schreibt die dünnlinigen Blätter meist der damals üblichen Schreibfeder zu und erkennt auf besonders breiten Blättern die Rohrfeder. Ihre Verwendung ist quellenmäßig beglaubigt [1]). Solche Unterscheidungen sollten nur auf Grund praktischer Versuche und vor Originalen gemacht werden. Die meist spitz verwendete Kielfeder (Raben-, Gänse- und Schwanenkiel) kann auch sehr breit zugeschnitten werden. Die meist breite Rohrfeder (Schilfrohr) aber verträgt auch eine ganz feine Zuspitzung.

Die Spitze der Kielfeder ist allseitig nachgebend, schmiegsam, begünstigt

[1]) Hoogstraeten, Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst, Rotterdam 1678, 31. — Vgl. Hdg, XXXVII ff. und J. Meder, Die Handzeichnung, II. Aufl. Wien 1923, 34 ff. Meder hat die von HdG genannte Verwendung von geschärften Holzstückchen wohl mit Recht abgelehnt, M. Eisler nimmt sie in sein neues Buch, der alte Rembrandt, wieder auf.

kurvige Schwünge und Schnörkel (wir denken an die gleichzeitige Schreibschrift). Sie ist wendig, schwillt plötzlich an und ab und vermag — genügend gefüllt — außerordentlich breite Striche zu geben [1]). Für reine Kielfeder charakteristisch ist die Berliner Manoahzeichnung aus der Mitte der dreißiger Jahre (V. 134). Die einzelne Linie ist flüssig und gewinnt mit der Länge an Kraft. Wendungen auch in Doppelschwüngen und Spiralen werden leicht genommen. Feines Anlaufen, Schwellung und zartes Auslaufen sind bezeichnend. Parallelschraffen wirken weich, schwankend, an den Enden zeigen sich leichte runde Häkchen.

Die Dresdener Zeichnung des Zinsgroschens der Sammlung Friedrich-August II. (V. 400, Abb. 9) mag als Beispiel um 1655 herangezogen werden. Trotz des veränderten Zeichenstils bleibt die der Kielfeder eigene Weichheit in Ansatz, Verlauf und Schwellung erhalten. Die Strenge der Horizontalen und Vertikalen in der Architektur wird durch die Weichheit der schwankenden Feder gemildert. Das Blatt ist mit sehr flüssiger Tinte gezeichnet, daher die Klexwirkungen beim starken Aufdrücken der Feder. Durch Korrektur der Klexform mit Hilfe der Feder ist der Tintenfleck am Kopfe Christi silhouettierend für die zeichnerische Charakteristik der Profillinie ausgenutzt.

Die Rohrfeder ist härter und kräftiger im Material. In seitlicher Richtung ist sie starr. Sie wird etwa in der Form von Rundschriftfedern zugeschnitten, denen sie in Handhabung und Linienform am ehesten vergleichbar ist. Bei gleichbleibender Federhaltung treten dünne und dicke Striche in verwandten Richtungen auf. Auch bei verstärktem Federdruck spreizt sich die Rohrfeder nicht so weit wie die Kielfeder. Mit der ganzen Breite der Spitze aufgesetzt, gibt die Rohrfeder dem Strich eine gewisse zwangsläufige Führung. Wendungen werden erschwert, Parallelzüge begünstigt. Leichter, gleichmäßiger Druck erhöht die Beweglichkeit. Auch die sehr breite Feder liefert, auf eine der Kanten der Spitzenbreite gestellt, dünne und scharfe Linien. Eine spezifische Eigenschaft der Rohrfeder ist, daß sie Flüssigkeit nicht nur annimmt — wie der Kiel — sondern auch ansaugt. Die schon „leere" Rohrfeder gibt jene breit gewischt wirkenden Züge der ganz späten Zeichnungen und, auf die Spitzenkanten gestellt, bei sanfter, reibender Führung anstelle des flüssigen Zuges ganz dünne, kreideartige Striche. Sie haften besonders an der Höhe des Papierkorns und lassen die tieferen Stellen frei. Der Strich ist dadurch intermittierend und nicht scharfrandig. Die geistvolle Verwendung dieser Möglichkeit bietet uns die schönsten Wunder der späten Zeichenkunst Rembrandts. Wir sind dabei angelangt, in der Rohrfeder — neben der allgemein betonten Breite der Erscheinung — das technische Mittel zartester Wirkung zu erkennen.

Die straffende Kraft der Rohrfeder kommt in der Londoner Zeichnung der Opferung der Tochter Jephtas (V. 131, Abb. 14) zur Entfaltung. Die Kurven zeigen die gleiche zwangsläufige Bindung wie die Geraden der Architektur. Die Schraffen

---

[1]) Wegen der kräftigen Züge nehmen z. B. Swarzenski und Schilling, Handz. a. M. aus dtsch. Privatbesitz, Frankf. a. M. 1924, bei ihrer Nr. 50 irrtümlich die kombinierte Verwendung von Kiel- u. Rohrfeder an.

sind parallel. Nirgends die für die Kielfeder so charakteristischen Schwellungen, der Strich erhält seine Breite durch die breite Spitze unmittelbar.

Die späte Darstellung im Tempel bei F. Königs in Haarlem (V. 319) zeigt zarteste und breiteste Striche nebeneinander, alle von der gleichen Feder. Die Figuren rechts unten lassen den „Rundschriftcharakter" der Züge besonders deutlich erkennen, überall finden sich die breit gewischten Striche. Während uns dies Blatt eine im wesentlichen starre Federhaltung gibt, erweist sich die Rohrfeder auf der Kreuzaufrichtung in Berlin [1]) viel beweglicher. Sie wird während des Zeichnens gedreht und auf die Kanten gestellt, alle Möglichkeiten sind bei der Charakteristik der Köpfe und der Figuren genutzt, je größer die Form, umso breiter der Strich, mit kleineren und räumlich zurückliegenden Formen wird er proportional feiner. An jeder Kurve muß neu angesetzt werden.

Die Zartheit der Linien wird uns jetzt nicht hindern, auch in der Hamburger Hagarzeichnung (V. 34) die Rohrfeder zu erkennen. Die Breite der Feder ist hier fast gar nicht ausgenutzt, dagegen spüren wir die Neigung zur geradlinigen Führung, deren Systematik in der Wiederholung paralleler Züge voll ausgekostet wird. Mehr als in der vorangegangenen Zeichnung wird hier die Feder nach der Form gedreht.

Immer, auch bei ganz weicher Führung, erweist sich die Rohrfeder als das straffere, präzisere Material. Wir dürfen aber auch von der Kielfeder nicht ausschließlich rundliche Bildungen erwarten. Das gemeinsame Vorkommen beider Federn etwa auf dem Dresdener Blatt mit den Studien zum blinden Tobias (V. 245) zeigt die formalen Unterschiede noch dadurch unterstrichen, daß der weibliche Akt mit seinen an sich runderen Formen mit der Kielfeder gezeichnet ist. Rund sind auch die Formen des Bedientenkopfes (Kielfeder) auf der Berliner Skizze zu den Staalmeesters (HdG 101) in dem sonst durch den Pinsel straff eckig betonten Ganzen. Schwieriger zu beurteilende Fragen ergeben sich, wo der Zeichnungsstil Geradlinigkeit verlangt und sie auch der Kielfeder aufzwingt. Als Beispiel führe ich die Münchener Ehebrecherin (V. 408, Abb. 7) an. Hier hilft am besten der Vergleich mit einer sicheren Rohrfederzeichnung verwandter Zeit. Die noch nicht gedeutete Rohrfederzeichnung wohl einer Gerichtsszene bei F. Königs (Abb. 1) läßt uns erst das relativ Schwingende der Striche des Münchener Blatts erkennen. Hier sieht man in der Mittelgruppe besonders deutlich, daß die Linien von der mit der ganzen Spitze aufgesetzten Kielfeder stammen. An der Architektur links oben werden mit dem Ausfließen der Tinte die dünnen Spitzen erkennbar, noch weiter gespreizt sehen wir sie an der sitzenden Figur unten links. Eine Rohrfeder, so schmal zugespitzt, hat bei so starker Spreizung nicht mehr diese Wendigkeit. — Wir können auch nicht mit Max Eisler in der großen Civiliszeichnung eine so splitternde Rohrfederzeichnung erkennen. Wiederum zeigen die gespreizten und leerauslaufenden Spitzen an der Wellenlinie unterhalb des rechten Bogenendes und des rechten Pfeilers die für die Kielfeder so charakteristische leichte Beweglichkeit. Eine Rohrfeder müßte in ihrer Zuspitzung schon ganz der Kielfeder angeglichen werden, um die Zeichnung

[1]) publ. J. Rosenberg, Kunstchronik u. Kunstmarkt, 1925, N. F. XXXV, 77—80.

F. Königs-Haarlem 193×184

Abb. 1. „Gerichtsszene" — um 1660

der Gruppe überhaupt durchführen zu können. Vgl. auch die zeitlich nahestehende Kielfederzeichnung der Beschneidung bei J. Boehler (V. 310).

Schon die wenigen vorgeführten Beispiele beider Techniken zeigen untereinander und auch innerhalb des einzelnen Blatts so veränderliche Formen, daß bei der stilistischen Vergleichung zum Zwecke zeitlicher Bestimmung auf die Strichführung nicht allzuviel Wert gelegt werden sollte. Es schließen sich gelegentlich mehrere Blätter in der Strichführung so eng zusammen, daß sie in einer einheitlichen (evtl. ganz kurzen) Periode entstanden gedacht werden können. Aber darum brauchen formale Abstände zeitlichen nicht gleichzusetzen sein. Nicht nur Kiel- und Rohr-

feder — nebeneinander verwendet — können Unterschiede liefern, auch die Beschaffenheit der Spitze, ihre Abnutzung, der Flüssigkeitsgrad der Tinte, schließlich auch das Motiv selbst, können die Formgebung verändern. Es ist für Rembrandt — gegenüber seinen Schülern, Nachahmern und Kopisten — charakteristisch, daß er „Zufälligkeiten" des Materials zum kristallinischen Zentrum macht. Seine Formen entstehen immer erst beim Zeichnen. Mit fortschreitender Arbeit wächst durch Einfühlung in das Material seine zeichnerische Freiheit. Er hat alle Variablen zu Variationen genutzt, die sich bietenden Formelemente (für vorgefaßte Absichten oder bestimmte zeichnerische Manier sonst hinderlich) wurden ihm willkommene Mittel zu differenzierender Charakteristik.

Über die zeichnerischen Formen Rembrandts

Rembrandts Kunst ist gedankenreich und lebensvoll. Die Gedanken wachsen aus einer schweren, warmen und naiven Gefühlswelt. Sie sind nicht abstrakt. Sie arbeiten an den Zügen der Menschen und formen die Umwelt.

Rembrandt hat mehr als irgend ein anderer Künstler in der Vereinigung stilistisch-flächengebundener und naturgemäßer Elemente unlösliche Verschmelzung erreicht. Sie entsteht in rauschartigem Schaffen [1]). Niemals überwiegt die formale Logik zum Schaden des „Lebendigen". Kompositionselemente sind voll leiser Abweichungen gegenüber der spürbaren Regel. Jede Arbeit ist neu in ihrer wachstumsmäßigen Prägung, ohne Schema, unmanieriert. Differenzierende und charakterisierende Kraft bleibt auch den wirklichkeitsfernsten Bildungen. Jedes Blatt ist eine Welt für sich. Nichts läßt sich loslösen und mit einem Stück Natur vergleichen. Wir geraten in den Bann des Erzählers — es bleibt gleich, ob er Handlung gibt oder Schilderung. Konzentration ist charakteristisch. Wie im Porträt der Kopf, dominiert in der Szene das geistige Zentrum. Am höchsten gewertet, ist es mit der größten Sorgfalt gebildet. Von da aus fließen die Wirkungen auf die übrigen Beteiligten, die als Reflexe des Geschehens — je später umso mehr — nur einen lebendigen Rahmen zu bilden haben. Wenn die Bildgrenze erreicht ist, soll auch die geistige Regung abgeklungen sein.

Rembrandt duldet keine isolierten Bildungen. Auch die flüchtigste Studie wird durch einige Linien in eine tragfähige Raumwirkung gebettet. Immer wird die Weißfläche des Papiers mit in Schwingung versetzt. Ein bestimmtes Format wird verlangt, von dessen Unverletztheit die Gesamtwirkung abhängt. Was bei Gemälde und Radierung Rahmen und Plattenrand bedeuten, bieten uns in vielen Zeichnungen Randstriche von Rembrandts Hand, und die Art ihrer Angabe beweist, daß sie auch graphisch mit zur Zeichnung gehören. Sie sind nicht mit einem mechanischen Hilfsmittel gezogen, nicht streng rechtwinklig, oft nicht an allen vier Seiten und nicht vollständig durchgeführt, unterbrochen und teilweise nebeneinander herlaufend, gelegentlich selbst raumhaltig.

Bei Kompositionen sind die Randlinien nicht erst nachträglich, gewisser-

[1]) Max I. Friedländer, Zeitschrift f. b. K. NF XXVI, 1915, 213 ff. Für die Schnelligkeit des Zeichnens vgl. auch W. R. Valentiner, Zeitschrift f. b. K. LIX, 1925/6, 265 ff.

maßen abschließend angefügt. Die Rückseite der Dresdener Zeichnung der Falkenjagd (HdG 260) zeigt eine im Anfangsstadium aufgelassene Zeichnung. Die Anlage zweier Figuren ist begonnen und die Rahmenstriche (als Kompositionsgrenzen) sind schon da. Wir finden hier auch den Erklärungsgrund für die häufig vorkommenden mehrfachen Randlinien. Bei der Durchführung der Arbeit erwies sich der angenommene Raum als zu eng, und die ursprünglichen Rahmengrenzen mußten hinausgeschoben werden. Bei dem Mangel jeglicher Vorzeichnung ist dies verständlich [1]).

Den ursprünglich engeren Rahmen zeigt die Markuspredigt der ehem. Slg. Fairfax Murray (HdG 1084). Oben und rechts ist eine beträchtliche Erweiterung des Rahmens notwendig geworden. Dies beweist zugleich, daß die Zeichnung nicht zuerst mit skizzierenden Strichen im ganzen angelegt ist. Links zeigt sich die größere Sorgfalt der beginnenden Ausführung. Der Kirchenbau hinten ist wohl zuletzt eingefügt. — Während es hier möglich wäre die Nachzeichnung nach einer festumrissenen Vorlage [2]) für die Randstriche verantwortlich zu machen, sehen wir auf der schon genannten Zeichnung der Gerichtszsene bei F. Königs (Abb. 1) die gleiche Erscheinung, nur diesmal gleich an drei Seiten.

Von unschätzbarem Wert sind die Angaben der Zeichnung des Aufbruchs zur Flucht nach Ägypten in Berlin (V. 335), wo uns die Randlinien unten und besonders rechts den Umfang der Komposition sicherstellen, die gerade dadurch an Bedeutung gewinnt.

Verstümmelte Randlinien müssen uns bei der Beurteilung von Kompositionsfragen vorsichtig machen. Gelegentlich bewahren uns Kopien den ursprünglichen Umfang: vgl. V. 236 a und b und V. 286 a und b [3]), ferner die Berliner Kreuzaufrichtung mit der Abbildung einer Kopie in Ricci: Rembrandt in Italia, S. 81 [4]). Wir berühren damit die Frage späteren Sammlergeschmacks, der aus verschiedenen praktischen oder „Schönheitsgründen" Zeichnungen montierte. Alle mit Lineal gezogenen Linien sind fremd, oft störend.

Manche Kompositionen verlangen keine besonderen Rahmenlinien, die Landschaften sind meist frei auslaufend. Entbehrlich werden sie vor allem dort, wo als Rahmung Architekturteile gegeben werden, so die Pfeiler auf der Zeichnung des Linsengerichtes im Rembrandthuis in Amsterdam (V. 59). Manchmal ist die Gruppe in sich selbst architektonisch so fest gebaut, daß Randlinien als Fremdkörper erscheinen müßten. Die Berliner Heilung der Aussätzigen (V. 410) macht dies deutlich.

---

[1]) F. Saxl hat Vorzeichnungslinien als Kriterium für Nachahmung erkannt. Bei dem materialgemäßen Zeichnen Rembrandts ist ein Nachziehen vorgezeichneter Linien nicht vorstellbar. Vgl. auch Kruses Einschränkung in bezug auf die große Civiliszeichnung (HdG 409), Stockholmer Zeichnungen, ed. C. Neumann, Haag 1920, S. VII. Vgl. auch V. S. XXIV f.

[2]) Die Vorlage ist in Chatsworth erhalten und von Hofstede de Groot, Jahrb. d. preuß. Ks. XV, 1894, 175 ff. mit der Nachzeichnung von Rembrandt zusammen abgebildet.

[3]) Nach V. Kramař, Mariae Verkündigung, 1926, sind 286 a und b als Kopien nach einem nicht bekannten Original anzusehen.

[4]) Ergänzender Hinweis von H. Kauffmann im Literatur-Bericht in Oud Holl. XLII, 1925.

Auch in dieser Hinsicht zeigen sich die Rembrandtzeichnungen frei von jedem Schema. Die Lage der Randlinien steht in innigem Zusammenhang mit dem Problem der Bildfüllung. Stark bewegte Figuren und Gruppen verlangen mehr Spielraum zum Auslauf ihrer Bewegungen. Gedrängtere Bildfüllung wird möglich, wenn die Formen rahmenverwandt gerichtet sind. Die vorkommenden stehenden und sitzenden Randfiguren bilden eine Art innnerer Rahmung.

Das Problem der Bildfüllung enthält den Kampf zwischen dargestelltem Raum und Bildfläche. Die künstlerischen Darstellungsmittel dienen dazu, den räumlichen Wirklichkeitseindruck mit flächenmäßig gebundenen Formen zu erzielen. Es kommt auf ein feinfühliges Auswiegen von Belastungsverhältnissen der Bildfläche (etwa durch Hell und Dunkel oder durch verschiedene Farbqualitäten) an, für das jeder Künstler eigene Wege findet. Aber auch jedes einzelne Werk trägt sein Bildungsgesetz in sich. Es setzt eine auswählende Wertung innerhalb der Darstellung voraus, da eine räumlich-imitative Wiedergabe die bildmäßige Wirkung zerstören würde. Bei Rembrandt liefert das Thema den Grundton. Ihm schmiegt sich die weitere Durchführung an. Weggelassen (oder verdunkelt) werden kann nur Unwesentliches, das Wesentliche aber darf nicht isoliert erscheinen.

In der Lösung dieser Probleme sind Rembrandtzeichnungen nicht durch naturalistisch modellierende Bildungen beschwert. Von formbegleitenden, Details herausarbeitenden Schraffen macht er keinen Gebrauch. Jedes Strichelement ist ihm unmittelbar Ausdruckselement. Bei der Betrachtung der Zeichnungen ist es notwendig, nicht nur die Gesamtwirkung aufzunehmen, sondern dem einzelnen Strich nachzugehen, um die Fülle der Empfindung zu erleben. Die Bedeutung des Einzelstrichs bringt mit sich, daß sein Verlauf nicht gehemmt oder gestört werden darf. So werden Umrisse von Figuren die hintereinander stehen und sich überschneiden fast immer so behandelt, daß der Kontur der rückwärtigen Figur nicht in den der vorderen einschneidet. Damit wird gleichzeitig ein luftiger Raum fühlbar gemacht, nirgends stärker wirksam als in der Weite der Landschaft.

Der kräftige Strich hat durch Breite und Ton mehr Gewalt, rückt dünnere Formen von sich ab und wirkt zugleich verfeinernd auf sie. (Repoussoir). Zu allen Zeiten hat Rembrandt diese luftperspektivische Raumwirkung für seine künstlerischen Absichten nutzbar gemacht. Die Sicherheit der sich daraus ergebenden Räumlichkeit unterscheidet ihn deutlich von seinen Schülern und Nachahmern. Die Figuren und Dinge sind immer im Raum empfunden. Die Atmosphäre ist aktiv und ebenso Gegenstand der Charakteristik wie die Figuren selbst. Auch die Anordnung der Schraffen ist von hier aus zu verstehen: sie sollen nicht die Plastik der Figuren unterstreichen, sondern diese sicherer im Raum orientieren. Die Schraffen vermeiden nicht nur ein Eingehen auf die körperliche Plastik im einzelnen, sie richten sich auch nicht nach den Grenzen der Umrisse. Entweder bleiben sie innerhalb und geben dann den Dingen mehr Gewicht (in der Bildbalance) oder sie treten über ihre Grenzen hinaus über nachbarliche Figuren oder räumliche Formen. Gleichgerichtete Schraffen innerhalb einer Zeichnung etwa bei verschiedenen Figuren bewirken eine Unterstreichung des räumlichen Konnexes. Ganz allgemein kann

gesagt werden, daß schräglaufende Schraffen mehr im Zusammenhang mit figürlichen Bildungen stehen, während die architektonischen Formen meist durch Horizontale und Vertikale (Parallelschraffen) Halt bekommen.

Unterscheiden lassen sich noch vorwiegend parallel und gleichmäßig oder vorwiegend unregelmäßig, mit wechselnden Richtungen und Spannungsweiten zickzackartig gerichtete Schraffengruppen. Diese treten in engerer Verbindung mit den schwung- und wölbungsreichen, richtungswechselnden Linien auf, jene im Zusammenhang vorwiegend gerader, wenig abgelenkter Linienzüge, wie sie der Rohrfeder besonders liegen.

Im Anschluß an die Schraffen darf die Lavierung behandelt werden, die den Schraffen in ihrer Aufgabe innerhalb des Bildes verwandt ist. Wie sich die Schraffen nicht streng an die Konturen halten, folgt auch die Lavierung dem selbstherrlichen Zug des Pinsels [1]). Sie verkörpert gleichsam den fließenden Raum, verteilt Licht und Schatten nicht nach optisch-realen Beleuchtungsgesetzen, nicht wie die Dinge erscheinen würden, sondern wie sie das Erlebnis formt. Der Pinsel läuft frei flüssig über das Papier, meist gleich die endgültige Form findend, das neue Eintauchen gibt die Akzente der Dunkelheit, der trocknende Pinsel die Auflockerung im Licht. Überall bleibt die Schönheit fließender Tinte gewahrt. Auf der Verwendung des Materials alla prima beruht nicht nur die Frische, sondern auch die Intensität der Lichtwirkung, ohne die Arbeiten von Rembrandt nicht zu denken sind.

Wo die Lavierung ängstlich Detailformen modelliert, können wir immer fremde Hand vermuten. Ja, es vermag Lavierung von fremder Hand die ursprüngliche Zeichnung so zu verderben, daß ihre Echtheit bezweifelt werden kann. Zu den vorhin behandelten Verstümmelungen des Formats treten Zerstörungen durch ein Zuendeführen im schlechten Sinne [2]). Das freie Aufhören Rembrandtscher Zeichnungskompositionen — ein Hauptreiz ihrer graphischen Wirkung — hat auch auf dem Berliner Blatt des Opfers Kains und Abels (V. 2) eine schwächere Hand veranlaßt „verschönernd" einzugreifen. Mißverständnis künstlerischer Absichten dieser Art hat auch in neuester Zeit zu Zweifeln an sicherer Arbeit geführt [3]).

Komplizierter werden die Fragen wo die Ausführung Korrekturen zeigt, die die Annahme einer fremden Hand nicht zulassen. In einzelnen Fällen ist es gelungen, Schülerhände unter Rembrandtschen Korrekturen nachzuweisen [4]). Neumanns Versuch in einigen Fällen eine Entstehung in verschiedenen Zeiten (späte Korrektur einer eigenen früheren Arbeit) anzunehmen, ist nicht überzeugend [5]).

[1]) Konturengerechte Lavierung ist bes. für Ph. Koninck charakteristisch.

[2]) Auf der Berliner Samariterzeichnung, V. 382, sind die intermittierenden Linien zu kontinuierlichen ergänzt. Frdl. Hinweis von Dr. J. Rosenberg.

[3]) Wichmann, zu seiner Nr. 21 der Dresdener Zeichnungen: „Gute Kopie" . . . „Besonders verdächtig ist das Aufhören der Zeichnung am Rand." Dagegen V. 357 „höchst geistreiche Komposition".

[4]) G. Falck, Über einige von Rembrandt übergangene Schülerzeichnungen, Jahrb. d. preuß. Ks. XLV, 1924, 191—200, vgl. Val. 119, 194, 207, 212, 288 (vgl. hierzu W. Bode, Ein Einblick in Rembrandts Schüleratelier, Jahrbuch d. preuß. Ks. II, 1881, 191 f.).

[5]) Neumann, Werkstatt, 1918. Die von ihm gegebenen Beispiele sind z. T. von Rembrandt übergangene Schülerzeichnungen, V. 207, 288, z. T. gleichzeitige Korrekturen in etwas breiterer Technik,

Rembrandts impulsive Schaffensart hat oft zu Korrekturen geführt. Wie in Bildern und Radierungen Pentimenti und Etats häufig sind, haben wir auch in vielen Zeichnungen verschiedene Zustände übereinander, gelegentlich rücksichtslos breit überstreichend. Es gelingt Rembrandt, die aufgelassene Zeichnung so zu verwerten, daß die Korrektur erst bei sorgfältiger Betrachtung auffällt (an den Köpfen der Mittelgruppe der Berliner Zeichnung Joseph von seinen Brüdern verkauft, V. 93, am Kopf des Tobias auf der Skizze zur „Judenbraut", V. 243). Immer ist die Wirkung des Ganzen maßgebend: die verbessernd hinzugefügte Linie ist nicht bloß objektiv gemessen die richtigere, der lebendige Eindruck entsteht aus dem Zusammenwirken mit der erst empfundenen, deren Wert aus der Zeichnung nicht wegzudenken ist, wo sie nicht Rembrandt selbst durch Abdecken oder Wegschneiden vernichtet hat. Gelegentlich wird durch das Beieinander verschiedener Bewegungsmotive der Eindruck lebendiger Aktion verstärkt. Auf der Berliner Flucht nach Ägypten (V. 335) wird das neue Bewegungsmotiv vor dem Einsetzen in die Handlung erst rechts oben auf dem Blatte versucht.

Wo durch Korrekturen eine formlose Schwärze entstanden ist, wird sie durch Aufsetzen von Weiß aufgehellt, [1]) wenn die Schwärze nicht dem Ausdruck entgegenkommt (V. 283). Das aufgesetzte Bleiweiß erscheint heute meist unangenehm schwarz. Auf der Berliner Zeichnung Aufbruch zur Flucht nach Ägypten (V. 335) ist ein vorsichtiger und wohlgelungener Restaurierungsversuch gemacht worden [2]).

Korrekturen verändern gelegentlich auch größere Kompositionsteile. So sind die Alten aus der Hauptgruppe der Beschneidung bei Boehler (V. 310) herausgewaschen und in größerem Abstand vertieft angesetzt.

Gleichfalls für Rembrandt bezeichnend ist das Wegschneiden ganzer Partien [3]). Es beweist die Unwiederholbarkeit gelungener Formen auch für den Künstler selbst. Wie sorgfältig sein Verfahren in dem Bestreben, gut Gezeichnetes zu erhalten ist, vermag die Berliner Zeichnung der Gefangennahme Christi (HdG 68) zu veranschaulichen. Die an die Hutkrempe greifende Figur saß ursprünglich einige Zentimeter höher. Sie wurde sorgfältig herausgeschnitten und tiefer eingesetzt. Die Schwerter des Kriegsknechts und Petri wurden gleichfalls ausgeschnitten, hochgehoben und dann die Figur richtig darunter eingeklebt. — Auch diese Zeichnung ist von späterer Hand überarbeitet, so wurde das entstandene Loch durch ein genau zugeschnittenes Papier wieder gestopft, die darübergehenden, verbindenden Schraffen zeigen eine Tinte rötlicher Färbung.

HdG 418, V. 174, so auch H. Kauffmann, Repert. f. Kw. XLIII, 1922, 116 ff. z. T. dagegen F. Saxl, Kunstchronik u. Kunstmarkt, NF XXXII, 1921, 321 ff. Neumann zustimmend: R. Hamann, Monatshefte f. Kw., 1920, 119 ff., ablehnend zuletzt: V. Anm. S. XXI.

[1]) Weißkorrekturen zeigt vor Rembrandt nur A. Elsheimer. Vgl. Weizsäcker, die Zeichnungen Elsheimers im Skizzenbd. d. Staedelsch. Kunstinst., Frankf, M. 1923.

[2]) V. 335 gibt noch den früheren Zustand. Nach frdl. Mitt. von Herrn Dr. J. Rosenberg, dem ich für uneingeschränkte Benutzung seiner Katalognotizen für das Berliner K. K. besonders zu danken habe, erfolgt die Regeneration durch Anwendung von Wasserstoffsuperoxyd.

[3]) HdG, S. XVIII, oft zitiert ist die aus 16 Stücken zusammengesetzte Londoner Zeichnung HdG 890. Das hier beschriebene Berliner Blatt gibt die Raumwirkung der „Überschneidung" im Sinne des Worts. Über das Korrigieren vgl. Meder a. a. O., 320 ff.

Nirgends zeigt sich Rembrandt kleinlich oder stockend. Jedes Blatt bietet neue Lösungswege. Die überzeugende Kraft liegt nicht im Imitativen, sondern in der elementaren Wirkung der künstlerischen Ausdrucksmittel.

Über das Verhältnis der Zeichnung zu Gemälde und Radierung

Eine rastlose Phantasie, fließend lebendige Vorstellungen haben Rembrandt von den größeren Arbeiten an Gemälden und Radierungen immer wieder zur flüssigen Feder geführt. Wir finden neben den gewohnten Darstellungen flüchtige Szenen diesem Material vorbehalten. Ohne sie ist der Themenkreis Rembrandts nicht in seiner ganzen Weite zu überschauen. Tagebuchartige Intimität ist in den Skizzen aus seiner Umgebung wie in der unmittelbaren Gewalt seiner großen Konzeptionen. Die Zeichnungen sind meist nicht Vorbereitungen für ein auszuführendes Bild, das zum Verständnis der Zeichnung erst herangezogen werden müßte. Lassen sich Zeichnungen in dies enge Verhältnis zu Bildern und Radierungen bringen [1]), so finden sich immer genügend Abweichungen, um der Zeichnung wie dem Bilde volle Selbständigkeit zu erhalten.

Die Zeichnung hat bei Rembrandt selbständigen Bildwert. Wie sich die Radierung neben dem Gemälde als Kunstgattung in sich abgeschlossen erweist, unterscheidet sich die Zeichnung auch von dieser anderen graphischen Kunst wesentlich. Die Unterschiede sind in den Mitteln begründet. Das Reproduktive liegt Rembrandt fern. Der fließenden Feder eignet nicht die Präzision des Ölpinsels oder der spitzen Radiernadel. Als Parallelerscheinungen zu werten sind in der Spätzeit Rohrfeder und Grabstichel, dieser allein oder mit der Ätznadel kombiniert verwendet, im späten Malwerk wird die Farbe häufig durch Harzölzusatz zäher und rauher gemacht [2]). Die Zeichnung kennt das Porträtmäßige kaum. Bilder und Radierungen sind ausführlicher in der Formgebung. Die Ölfarbe muß die ganze Fläche decken, und meist verlangt schon das Format eine wirklichkeitsnähere Modellierung — gleichbedeutend mit Bereicherung im Detail. In der Radierung wird sie durch die relative Feinheit des Einzelstrichs bedingt. In der Zeichnung sind die Formelemente wandlungsfähiger als Ölpinsel und besonders Radiernadel. Die Zeichnungsstriche nehmen im Vergleich zu den durch sie bezeichneten Dingen schon größenmäßig mehr Raum ein als jene. Die Breite der benutzten Feder bedingt den Maßstab der Blätter und innerhalb der Blätter den Ausführungsgrad der Figuren. Die Eigenkraft der Striche ist auch für die Handlung wirksamer, in Gemälde und Radierung tritt der Einzelstrich mehr zurück. Durch die zeichnerische Reduktion auf das unmittelbar Ausdrucksvolle wird das Geistige beschwingt, Gemälde und Radierung sind vergleichsweise mehr belastet. Hierin mag der Zeichnung ein Äquivalent für die entfaltete Gestalt des Bildes gegeben sein. Der reichlich Papiergrund freilassenden Zeichnung im Bilde verwandt ist das Einhüllen größerer Partien in dämpfendes Dunkel.

---

[1]) Die Zusammenstellung bei HdG, XX ff. ist mehrfach korrekturbedürftig. Für die Radierung und Zeichnung vgl. auch A. M. Hind, Rembrandt's Etchings, 1912. Bode, Amtl. Ber. XXXVI, 1915, 215 ff.

[2]) Max Eisler, a. a. O. S. 66 u. Anm. 30.

Die Reduktion der Mittel allein genügt noch nicht, um die Ausdruckskraft der kleinen Zeichnungen gegenüber den Gemälden behauptet zu sehen. Zeichnen bedeutet nicht allein „Weglassen". Der voller gegebene Organismus des Bildes mit seiner Aktionsfähigkeit fehlt der abstrakteren Zeichnung, die doch die gleiche Lebendigkeit haben muß. Sie wird durch besondere zeichnerische Mittel erreicht: [1])

Der Umriß spricht mehr mit als in den Bildern, die von den Wölbungshöhen aus modelliert sind und ihre Umrisse im Dunkel verlieren. Schwellungen und Intermittieren der Linien erzeugen Bewegungs-, Raum-, und Lichtempfindungen. In der Zeichnung sind die Wendungen schärfer, die Verkürzungen heftiger, die Spätzeit zeigt entsprechend stärkere Straffung der Formen.

Hiermit ist der Versuch gemacht, die Frage ob Rembrandt, der Zeichner, dem Maler vorausgewesen sei, auf die durch die künstlerischen Ausdrucksmittel bedingten formalen Unterschiede zurückzuführen [2]).

Die Vergleichbarkeit von Zeichnungen mit Gemälden und Radierungen hängt auch von dem Durchführungsgrad der Zeichnungen ab. Er reicht von der Notiz flüchtigster Linien zum vollständig bildmäßig durchlavierten Blatt. Andererseits gibt es Bilder, die in unvertriebenen Pinselzügen etwas Zeichnungsmäßiges behalten haben, dann vor allem Radierungen, die ganz zeichnerisch sind. Besonders zahlreich liegen diese in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre vor. Sie bieten willkommene, unmittelbare Vergleichsmöglichkeiten. Diese Möglichkeit tritt dann in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre sehr, für einige Jahre ganz zurück, ebenso für die sechziger Jahre. Wir haben mit einer ungleichmäßigen Produktion in allen Bildzweigen zu rechnen. Bei gelegentlichem Anschwellen der Arbeitslust können sich verwandte Bildungen häufen, nach Pausen zeigen sich wieder neue, mit dem Früheren nur lose verbundene Formen. Gerade diese ruckweise Produktion erschwert Vergleiche außerordentlich. Wir setzen, dem allgemeinen Bild der Entwicklung in Gemälden und Radierungen folgend, ein Kontinuum von formalen Wandlungen voraus und fügen die einzelnen Zeichnungsgruppen ihrem Formenbestand entsprechend ein. Eine Fülle gezeichneter Kompositionen drängt sich — durch datierbare Blätter belegt — gerade in der an Radierungen armen zweiten Hälfte der fünfziger Jahre zusammen. Ihre zeitliche Ordnung ist nur aus den Blättern selbst zu gewinnen.

Überhaupt erscheinen die Zeichnungen nicht nur als Kunstgattung sondern auch in ihren Einzelformen so selbständig, daß sie eine eigene formale Entwicklung ablesen lassen. Stilistische Unterschiede, wie sie in Gemälden und Radierungen erkennbar sind, müssen sich in den reduzierten Formen der Zeichnung noch viel stärker ausprägen. Wenn dort die Ausführlichkeit der Erscheinung immer auch dem körperlich-greifbar Festen zugute kommt, bringt uns die gleichzeitige Zeichnung in ihrem abgekürzten Verfahren den „Sinn", die Körperlichkeit und die Aktionsform der Figuren wie des Beiwerks deutlich vor die Augen.

[1]) Das Verhältnis von Vorzeichnung und Bild hat Hans Kauffmann, Repert. f. Kw. XLI, 1918, 34 ff. untersucht.

[2]) Auf die Bemerkung M. I. Friedländers, Zeitschrift f. b. K. 1915, 214, ist immer wieder zurückgegriffen worden. H. Kauffmann, Repert. 1925, XLVII, 176 findet für die 30er Jahre eine parallele Entwicklung. Stilgleichheit erwartet auch HdG, S. XXXIII.

Das Körpergefühl, wie es sich uns in den Arbeiten zeigt, bietet die beste Stütze bei der Zusammenstellung verwandter Bildungen. Ganz leicht scheidet sich allgemein die Frühzeit von der Spätzeit. Die Entwicklung geht von schwung- und kurvenreichen Formen bis zur blockhaft-festen Gestaltung der Alterskunst, von pathetisch schräg divergierenden, gewundenen und zügigen Formen zu den das Bild zum mindesten latent beherrschenden Horizontalen und Vertikalen. Lücken in der formalen Entwicklung bestimmter Themen etwa in den Gemälden lassen sich oft durch Heranziehen von Zwischengliedern aus Radierung und Handzeichnung ausfüllen. In Einzeluntersuchungen wird man auch von der Bindung an das Thema loskommen wollen: man sucht nach Gesetzmäßigkeiten in der Gestaltung bestimmter Einzelbildungen. Bei intimerer Beschäftigung mit den Handzeichnungen ist man in der Lage, rein gefühlsmäßig und auf Grund gewisser Kennzeichen das einzelne Blatt in einen engeren zeitlichen Zusammenhang zu setzen. Wir wollen nach den Formenveränderungen suchen, die die veränderte Erscheinung bewirken, um die künstlerischen Mittel kennen zu lernen, mit denen Rembrandt seine immer größeren Wirkungen erreichte.

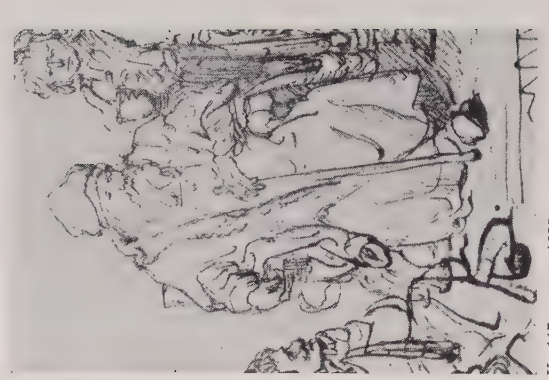
Beobachtungsreihen

„Die Einheit eines geistigen Gebiets ist niemals vom Gegenstand her, sondern nur von der Funktion her, die ihm zugrunde liegt, zu bestimmen und zu sichern."

(E. Cassirer)

Die im vorangehenden Kapitel angeschnittene Frage der stilistischen Entwicklung führt dazu, aus dem Ganzen der Zeichnung einzelne Elemente herauszulösen und in einer Folge aneinanderzureihen, wie sie durch die allgemeine, aus Gemälden, Radierungen und datierten Zeichnungen erkennbare Entwicklung bedingt erscheint. Wir untersuchen zunächst, in welchen Formen die wichtigsten körperlichen Funktionen, Sitzen, Knien, Stehen und Liegen, dargestellt werden.

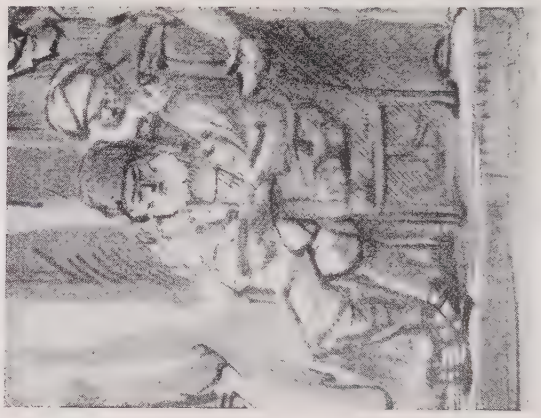
Die Funktion des Sitzens ist am formdeutlichsten, wenn Oberkörper, Oberschenkel und Unterschenkel rechtwinklig abgetreppt erscheinen. Stuhlformen: Sitzfläche, Rücken- und Armlehnen können wesentlich zur stabileren Erscheinung beitragen. Am Anfang der dreißiger Jahre zeigen die Radierungen starke Neigung, die Knickungen in schrägem Gleiten von den Schultern zu den Knien zu verschleifen (B. 160, 343, 348, 340). Der Oberkörper wird gern nach vorne oder rückwärts geneigt (B. 38, 88), halb angelehntes Sitzen oder kleine Sitzfläche kommen vor (B. 151, 66, 201). Gern werden in der Frühzeit die Stützflächen durch Gewanddrapierungen verhüllt (B. 48, 33), die Haltung der Beine stark differenziert, eines ausgestreckt, das andere angezogen (B. 48 und später noch B. 193, 194). Zu einer Milderung dieser Elemente in den vierziger Jahren (B. 193, 285) tritt feingliedriges Überschneiden oder Übereinanderschlagen der Beine (B. 188, 58 — 1645, 194). Seit dem Selbstbildnis B. 22 — 1648 wird der Oberkörper vertikalisiert, festeres Sitzen zeigen B. 89, 272, 67, 65, 104, 50, dann durch stärkere Betonung der Lehnen B. 274, 275, 276, 284, 273. Gelegentlich wird der Unterkörper zum Sockel gestaltet, vgl. die hockende Frau



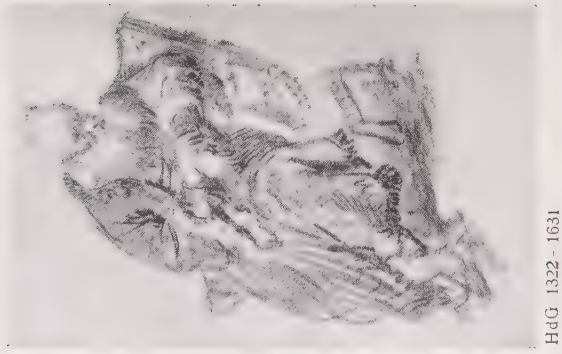
V. 117 — um 1638

V. 59 — nach 1655

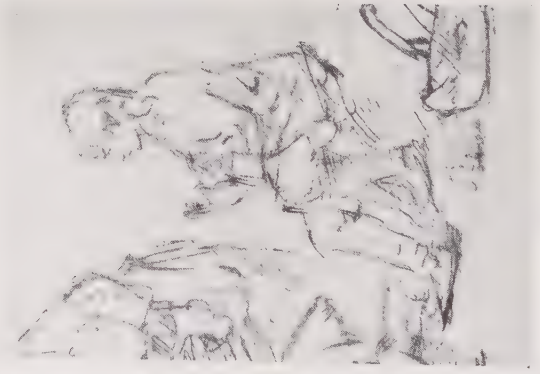
V. 363—1634



V. 272 — um 1655



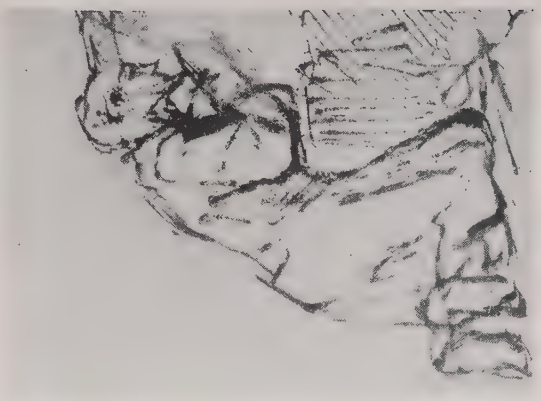
HdG 1322 - 1631



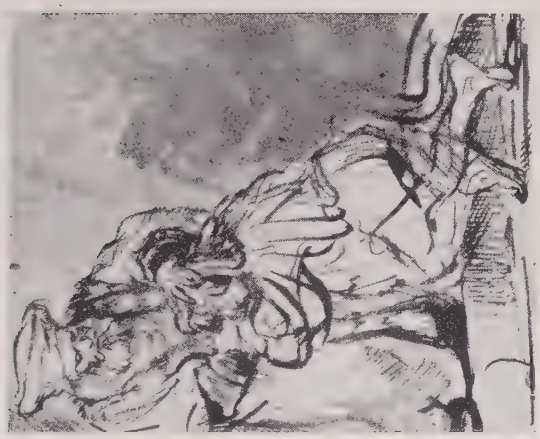
V. 110 — um 1652

Abb. 2. Sitzende Figuren (zu den Beobachtungsreihen)

V. 64 — um 1639

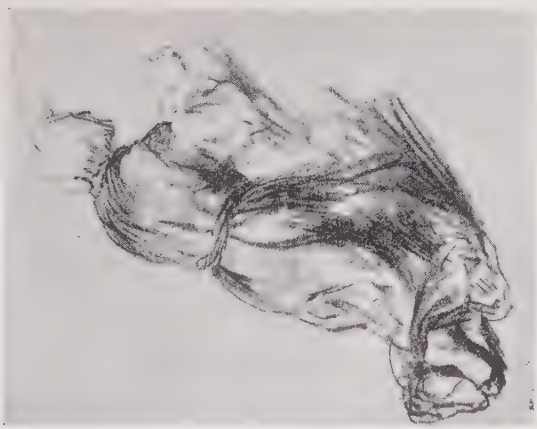


V. 412 — um 1660

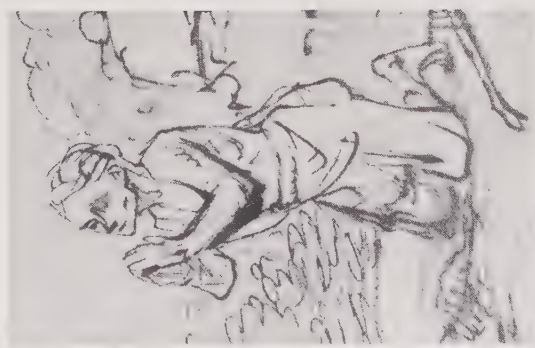


V. 383 — um 1636

HdG 344 — um 1657



HdG 615 — um 1630



V. 2 — um 1650

Abb. 3. Knieende Figuren (zu den Beobachtungsreihen)

rechts von Christus auf B. 67, ferner B. 63 — 1654 und aus dem gleichen Jahr B. 64. Am strengsten bietet sich die Sitzfigur in der Frau mit dem Pfeil (B. 202 — 1661) in ihrer klaren Winkelung. — Die Gemälde zeigen analoge Bildungen.

Nach den bisherigen Beobachtungen werden wir auch in der Zeichnung entsprechende Formwandlungen erwarten können (Abb. 2) [1]. In der Frühzeit wird alles getan, die Sitzfigur in schwankende oder gleitende Bewegung zu bringen. V. 97 (um 1630) zeigt Schräglage und spitze Winkel und einen wenig tragfähigen Stuhl. Der 1634 datierte predigende Christus (V. 363) ist einem schwingenden Kurvensystem vollkommen eingefügt, die Sitzfläche von einer mehr lagernden als sitzenden Figur weggeschnitten. Verschiedene Kniehöhen zeigt der trunkene Lot (V. 43 — um 1634). Für schwankenden Sitz vgl. V. 45, wo auch die geringe Stützfähigkeit der linken Hand mit zu beachten ist. — Wieder zeigen erst die vierziger Jahre auch bei lockerem Sitzen „bessere" Ponderation, V. 330 — um 1645, aber auch in einen Stuhl gesetzt ist Joseph auf V. 327 — um 1645 noch mit schrägen Oberschenkeln gezeichnet, die endlich auf HdG 701 und V. 110 — beide vom Anfang der fünfziger Jahre — horizontal und in rechtwinkligem Knick zum Unterschenkel gegeben sind.

Bei der in Face gesehenen Sitzfigur muß die Wirkung eine ähnliche sein. Der 1633 datierte trunkene Lot, V. 42, sitzt in einer Kurve durchgebogen mit ausgestreckten Beinen, dafür sind die Beine auf V. 396 auffallend angezogen und die Sitzfläche durch die Tischecke mit schwingender Tischtuchkante weggeschnitten. Verschiedene Kniehöhen beachten wir auf V. 104, ein angezogenes und ein ausgestrecktes Bein beim Schauspielerkönig der Slg. Boehler. Wie hier sind auch auf HdG 1219 bei dem thronenden Jupiter die Oberschenkel stark — wie von oben gesehen — sichtbar. Auch da vollzieht sich der Klärungsprozeß. Während V. 87, 117 und auch 51 die Kniee verschleifen, stemmen sich auf V. 57 (1648—50) die Unterschenkel schon senkrecht auf, V. 252 (um 1649) zeigt die Kniee deutlich abgezeichnet, und auf V. 90 (um 1652) ist das Motiv des den Stuhlformen angeglichenen Sitzens erreicht. Die Folgezeit prägt es noch schärfer aus auf V. 254, 272 und 101. — Für noch reifere Bildungen vgl. Esau auf V. 59 und schließlich David auf V. 167 „um 1663".

Die Kniefigur bietet Anlaß zu gleichen Feststellungen (Abb. 3). Wieder wird die Präzision der scharfen Knickungen erst mit den fünfziger Jahren erreicht. V. 435 (um 1634) zeigt uns die Beine von reichen Faltenbewegungen umspült. V. 64 (um 1639) läßt den Körper nach unten ausschwingen und wellt die Bodenlinie (in der Fläche gesehen) durch herunterhängende und aufgestaute Gewandteile. V. 63 bietet bloß eine andere Ansicht derselben Motive. In den vierziger Jahren stoßen Kniee und Füße schon energischer durch (V. 156 und 11). Am Anfang der fünfziger Jahre geben dann V. 242, 211, 210 straff herausgearbeitete Formen, deutlich erkennbar auch wenn — wie auf der letztgenannten Zeichnung — das Gewand überhängt. Die kubische Formung der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre finden wir schlagend in V. 115 und 116. Größe und Geschlossenheit im Umriß wie im Einzelnen mögen V. 412 und 319 für die späteste Zeit veranschaulichen. Die formalen Differenzen

[1] Unsere Abbildungen beschränken sich auf wenige charakteristische Formen.

entwickeln sich etwa zwischen den Polen der Darstellung des verlorenen Sohnes auf V. 388 (um 1636) und dem Christus der Ölbergszene in Hamburg (HdG 344).

Die hier aufgestellten Reihen lassen sich reich erweitern. Die gegebenen erscheinen genügend, um die Gesetzmäßigkeit des Entwicklungsverlaufs deutlich zu machen. So dürfen wir uns für die Stand- und Liegefigur auf knappste Andeutungen beschränken. Wir vergleichen die Bettlerskizzen HdG 919 (Abb. 4) des Brit. Mus. vom Anfang der dreißiger Jahre mit denen des Berliner Blattes HdG 156 (Abb. 5). Der Umriß der frühen Kielfederzeichnung ist welliger, bewegter. Die Beine kommen aus weitem, faltenreich und glockig hängendem Mantel und zeigen Harmonikafalten an den Knöcheln, ein Pantoffel spreizt ab. Der Umriß verengt sich nach oben und steilt sich in der hohen Mütze auf. — Die Berliner Rohrfederzeichnung zeigt alle Formen gestrafft, Schwellformen vermieden, die Gewandung knapp und schnörkellos. Die Gelenkarbeit ist möglichst rechtwinklig betont, die Füße kufenartig durch kräftige gerade Striche fest auf dem Boden aufsetzend, dieser „Schattenschlag" verhaftet auch die Krückstöcke dem Boden. Die späten Skizzen sind auf einer denkbaren Horizontalen aufgebaut, während das Schwankende der frühen Figuren durch ihre schräge Raumanordnung noch unterstrichen wird.

Ebenso stark differenzieren sich die Liegefiguren. Der sterbende David auf V. 434 ist in ein krauses Liniengespinst einbezogen. Alles ist kurvig, das Laken hängt wellig über. Auf HdG 229 liegt die Tabitha auf völlig flacher Bettstatt so flach, als wäre sie durch einen schweren Gegenstand hingepreßt. Wie die Sitzfigur sich die Stuhlformen assimiliert, sind die Formen der Liegefigur der Unterlage angeglichen, die in der Spätzeit möglichst flach gehalten ist.

Körpergefühl und Bewegungsempfindungen werden auf die Umwelt übertragen. Der Boden, auf dem die Figuren stehen, die Architektur, die sie umgibt, die Landschaft, in der sie sich bewegen könnten, werden angeglichen. Die Wandlungen der Körperempfindungen berücksichtigend, kann man diese Bildungen anthropomorph nennen.

Es erscheint natürlich, zuerst nach dem Boden zu fragen, der den dargestellten Dingen und Figuren als Grundlage ihres Aufbaus dient. Der Erdboden auf V. 132 (um 1633) zeigt schwankende Kurven, zwischen leer wirkenden Weißstellen Schwärzen von geringer formbezeichnender Kraft. Im wesentlichen bleiben diese Formen in den dreißiger Jahren fortbestehen: V. 15, 77, 79, 147, 155, 156, und auch die 1644 datierte Samariterzeichnung V. 374 zeigt nur etwas mehr Ordnung wie auch 157, 235, 7, 338 und 340, die schon zum vereinheitlichten Boden vom Anfang der fünfziger Jahre überleiten, V. 85, 236 a, 290, 291. Die Erde wird in großen, einheitlichen Formationen gesehen, blockig, V. 343, 404 dienen als charakteristische Belege. Auf V. 125 ist Festigkeit und Formendeutlichkeit, Prägnanz des Weges — trotz Unruhe des Strichs und sehr bewegter Landschaftsformen — charakteristisch.

Der gebaute Boden der dreißiger Jahre unterscheidet sich nur wenig von dem landschaftlichen. V. 208, 87, 88 beschränken sich auf die Angabe allgemein gehaltener Bewegungslinien, die als Belebung des Bodens auch in den vierziger Jahren erhalten bleiben, V. 226. Dann wird gegen 1650 der Boden gereinigt, V. 242,

258, 109, es beginnt das Einzeichnen von Stufenanlagen, die für die Gliederung des Bodens bei Rembrandt überaus charakteristisch sind. Ihr Vorkommen allein genügt zur Datierung noch nicht, die Energie und Festigkeit der Anlagen muß geprüft werden (V. 399, 165, 272, 115 und 411). Fester wirkt der Boden auch durch Einzeichnen von Fliesen. Die Folge geht etwa von der Labilität auf V. 230 über 348 a zu 59, wo

HdG 919 152×187

Abb. 4. Mann mit Krücken. Frühe 30er Jahre

schließlich eine den schweren Steinquadern angemessene Erscheinung erreicht ist. Ein Höchstmaß von Festigkeit ergibt sich, wo der Boden sockelhaft gestaltet ist (V. 283) oder seine Angabe sich auf durchgehende Horizontalen beschränkt (V. 131 und 319).

Beachten wir hier noch kurz die Anlage von Treppenstufen: Die frühen Zeichnungen V. 114, 20, 306, 388, 174, 433 zeigen von Stufen nur soviel, daß sie zu erkennen sind, so auch bei den breiteren Anlagen auf V. 117, 118. V. 16 und 26 bringen die beginnende Verfestigung, wachsende Deutlichkeit, 28 und 29 die erreichte Steinhaftigkeit, 131 schließlich die reine Stufenwirkung der Profilansicht. Hier ist auch zu erwähnen, daß Wendeltreppen für die Frühzeit bezeichnend sind, sie halten sich noch in den vierziger Jahren (V. 366 a und b), klingen etwa in V. 227 ab.

Wir sehen uns die Architekturformen an, die sich auf diesen Bodenformen erheben. V. 383, 248, 306, 20, 15, 36 zeigen uns die schwankenden Vertikalen, sehr unvollständige und sporadische Architekturangaben. V. 314 und 16 bringen die charakteristische Organisation der vierziger Jahre, so auch die reich lavierte Tobiaszeichnung V. 230. Mit der größeren Treffsicherheit der Linien der fünfziger Jahre werden auch die Architekturangaben sparsamer in den Mitteln und schlagender. V. 26, 27, 66, 347, 136, 284, 176, 348 a, 317 geben eine deutliche Reihe dieser Entwicklung. Die Architektur gewinnt im folgenden an fühlbarem Volumen, etwas Baukastenmäßiges zeigt V. 28, durch die Parallelschraffen verstärkt. V. 115 erweist

HdG 156 167×175

Abb. 5. Bettlerstudien um 1660

sich als großartiger Gliederbau wie in den Hofformen V. 391. — V. 59, 143, 29 geben die feste Mauer noch durch die Rohrfeder verstärkt. V. 407, 283, 411 zeigen ausdrucksvolle Beschränkung auf die wirksamen großen Mauerglieder, Pfeiler und Bogen, 310, 131, 319 unterdrücken Details, um die Wucht großer Blöcke zu erreichen.

Wir verfolgen gleichermaßen die Landschaftsformen. Die Zeichnungen sind besonders reich an landschaftlichen Motiven. In der Frühzeit zeigen sich (V. 132, 52, 78) wuchernde Striche, langgezogene und spielende Kurven, züngelnde Baumränder, abfallende Silhouette (V. 78). Es folgt zunehmende Formendisziplin auf V. 147, 15, 77, 79, 80, 81, 31, die auch die Blätter der vierziger Jahre ruhigere und vollere Erscheinung gewinnen läßt, V. 155, 156, 235, 339, 437, 157 — hier die feine atmosphärische Wirkung der Landschaften der vierziger Jahre besonders deut-

lich. Die einst freier phrasierenden Linien werden mehr in den Dienst der Charakterisierung gestellt. Die fünfziger Jahre sind durch festeren Landschaftsbau charakterisiert, die Baumstämme sind nicht mehr gewunden sondern cylindrisch gerade (V. 138), die Baumkronen wie von zentripetalen Kräften zusammengehalten (V. 343 und 125). Allgemein rückt der landschaftliche Hintergrund näher heran, gefestigt und gegliedert vermeidet er ausschwingende Formen und schräg gleitende Hänge (V. 236 b, 238, 182, dann 343 und 188). Den großformigen Viadukt von B. 60 — 1654 finden wir etwa auf V. 28 wieder, auf V. 4 und 187 blockhafte Bildungen. Nur in Kopie erhalten ist uns auf V. 127 das Bild einer breit und hochgebauten Stadt aus der ganz späten Zeit. V. 392 gibt die hochgebaute Landschaft. Beide Blätter charakterisiert starker Verzicht auf Details, das Beherrschende großer Silhouettenlinien.

Die zusammenfassende Beurteilung dieser Beobachtungsreihen führt zu Feststellungen durchgehender Gesetzmäßigkeiten und deutlich sich scheidender Entwicklungsstufen, die den Fragen der zeitlichen Einordnung als Grundlage dienen können. Bei jedem einzelnen Blatt ist die Stileinheit augenfällig. Der Formencharakter ist derselbe in der Darstellung von Figur, Architektur und Landschaft, er bleibt allgemein derselbe in Bildungen der gleichen Zeit in der Zeichnung wie in Radierung und Gemälde. Nicht die Motive selbst brauchen sich zu ändern, die Darstellung findet Mittel, die gewollte Wirkung zu erreichen, indem sie die Grundformen entweder verunklärt oder unterstreicht. Ebenso ist im großen das Thema der Komposition für zeitliche Nähe nicht maßgebend, weil sich dieselben Szenen zu verschiedenen Zeiten finden. Bei gleichem Thema können vielmehr die Unterschiede in der Gestaltung klärend wirken.

Der Vergleich der beiden Darstellungen von Christus, auf dem Meer wandelnd, V. 425 und 426 aus der Mitte der dreißiger und der fünfziger Jahre ist für den Stilwandel typisch. Die Unterschiede erstrecken sich auch auf die mimischen Angaben. Frühe Profile sind ausgezackt, Mundwinkel, Augenbrauen, die Haut in Einzelbewegungen verzogen, die addiert den gewollten Ausdruck ergeben. Auch der Bart wächst wie aus Falten der Backe. Pupillen lokalisieren den Blick punkthaft. Die Hände sind spinnenhaft in ihren einzeln gegebenen Fingern beweglich. Die späten Kopfformen erscheinen runder. Das Auge blickt mehr mit dem ganzen Dunkel der Augenhöhle (wie im späten Gemälde das Glanzlicht schwindet), die Augenbrauen werden nicht mehr isoliert bewegt. Alle Formen sind voller, der Bart eine geschlossene Masse ohne Angabe einzelner Haare. Hände wirken nicht mehr so dünn. — Die Frühzeit liebt spitze Winkel, unruhige und schräge Silhouetten, schleifende Bewegungen in irrationalen Kurvenzügen, schräge Raumanordnung, die bei an sich symmetrischer Haltung durch scharfe Verkürzung und Überschneidung verunklärend wirkt, die Spätzeit faßt die Darstellung in blockhafte Form, vermeidet unruhige Winkelungen, bringt den klar arbeitenden Organismus. Die erkennbaren Gesetzmäßigkeiten schließen unendliche Variationsmöglichkeiten in sich. Bei sorgfältigem Vergleichen der Rembrandttypen findet man keine Wiederholung der einmal geschaffenen Form. Rembrandts Gestalten sind als Körper im Raum allseitig empfunden, also auch in einer Vielzahl von Ansichten und Bewegungen darstellbar. Dies sichert

der einzelnen Figur in jedem Zusammenhang — erzählender oder räumlicher Art — volle Schlagkraft.

Blicken wir an dieser Stelle auf unsere technischen Beobachtungen zurück, so leuchtet ein, daß die Kielfeder ganz allgemein als Ausdrucksmittel der Frühzeit im Vordergrund steht. Die Rohrfeder kommt ihren spezifischen Eigenschaften zufolge den Absichten der Spätzeit entgegen. Beim Versuch, die frühen schwungvollen Linien nachzuziehen, findet man an der Bewegung das Handgelenk und vor allem die Finger in der Hauptsache beteiligt, während für die späten Züge der ganze Arm mit in Anspruch genommen wird. Der Körper arbeitet in viel größerer Intensität, mit mehr Masse, an der Gestaltung. Das fügt sich den psychophysischen Zusammenhängen in den Zeichnungen ohne Zwang ein. Wir denken an die punktmäßigen Akzente der Frühzeit und an die Breite und das Gewicht der späten Arbeiten.

Es ist selbstverständlich, daß den veränderten Bedingungen der äußeren Erscheinung auch geistige und gefühlsmäßige Veränderungen entsprechen, denen sie ja ihren Ursprung verdanken. Aber hier überwiegt das subjektive Element in der Beurteilung so sehr, daß man auf die gesetzmäßigen Verschiedenheiten der formalen Gestaltung nicht genug Wert legen kann. Zudem wird durch die objektiv-sachlichen Feststellungen auch die Erkenntnis des Psychischen gefördert, denn es werden nicht einfach Lage- und Raumverhältnisse beschrieben, sondern ihre bildmäßige Erscheinung, die nur aus der künstlerischen Entwicklung abzuleiten ist. Wir gewinnen ein Bild von der Wertung der dynamischen Funktionen in der Erlebniswelt des Künstlers. Aus unseren Beobachtungsreihen ergibt sich, daß um 1648—50 eine grundsätzliche Wendung im Formalen eintritt. Bis zum Ende der vierziger Jahre erhalten sich die Bedingungen der Frühzeit — gemildert und beruhigt. Dann bahnt sich eine überwiegend architektonisch bestimmte Form an, die eine gesonderte Entwicklung erkennen läßt. Wir wollen sie in den folgenden Abschnitten näher zu bestimmen suchen. Die Beobachtungsreihen sind nur als Basis für eine zeitlich ordnende Betrachtung anzusehen. Die größere Präzision würde sich nicht aus einer überfeinerten Untersuchung ergeben, wir werden nicht versuchen, die künstlerische Entwicklung in eine enge logische Reihe zu bringen und aufs Jahr festzulegen.

Datierungsfragen pflegen sich mit Echtheitsfragen zu kreuzen. Einigung wird nie zu erzielen sein, denn auch der einzelne wechselt seine Meinung im Lauf der Zeit. Zu allgemeinen Untersuchungen wird man am besten möglichst zweifelsfreie Blätter heranziehen und die anderen dann einzugliedern trachten. Bis zu welchem Qualitätsgrad man seine Forderungen an Echtheit sinken läßt (oder in welchem Maß persönlicher Geschmack bei Qualitätsbestimmungen überwiegt) ist dann für den Entwicklungsgang nicht wichtig. Man wird nach dem Ergebnis der Beobachtungsreihen von jeder Rembrandtzeichnung inhaltliche und formale Einheit erwarten dürfen. Gestaltungsprinzipien, die verschiedenen Epochen angehören, werden sich nicht auf einem Blatt vereinigt finden. Denn unsere Merkmale sind gruppenweise charakteristisch. Hier findet sich auch die Möglichkeit, treue Kopien zeitlich unter die echten Arbeiten einzureihen.

Für die zeitliche Bewertung sind die in Hofstede de Groots Katalog S. XXX ff.

aufgestellten allgemeinen Grundsätze zu berücksichtigen. Immer wird man datierte und datierbare Blätter zum Ausgang wählen, aber in bezug auf die letzteren sind Korrekturen notwendig geworden. An Datierungsversuchen hat es gelegentlich der verschiedensten Veröffentlichungen nicht gefehlt. Sie zeigen nach Ausgangspunkt und publiziertem Material weiteste Schwankungen, von denen auch Valentiners Publikation nicht frei ist. Aber sein aus umfassender Kennerschaft und aus vollzähligem Abbildungsmaterial gewonnenes Urteil hält auch methodischen Untersuchungen im großen stand. — Wie das Thema der Darstellungen keine sicheren Anhaltspunkte bietet, ist auch den Datierungsversuchen auf Grund dargestellter Personen des Rembrandtkreises geringes Gewicht zu geben. Sie nehmen besonders in der alten Literatur Raum ein [1]). Den jugendlichen Titus und Hendrikje mögen wir in vielen Erscheinungen als Anregung durchspüren, aber bei der geringen Porträthaftigkeit der Zeichnungen können wir höchstens umgekehrt verfahren und bei stilistisch festgelegten Blättern bestimmte Personen vermuten.

Die stilistische Ordnung bleibt neben der dokumentarischen der beste Weg zur Erlangung zeitlicher Bestimmungen.

Die erste Hälfte der fünfziger Jahre

Der Vergleich zweier zeitlich festliegender Blätter mag uns in die formalen Spannungen innerhalb der fünfziger Jahre einführen. Das Widmungsblatt an Six (HdG 1234, Abb. 6) mit der durch Raphael angeregten Homergruppe ist 1652 datiert, die Münchener Ehebrecherin (V. 408, Abb. 7), auf die Rückseite eines Partezettels vom 14. Mai 1659 gezeichnet, wird nicht fern von diesem Datum entstanden sein. Die Gruppen selbst zeigen in beiden Darstellungen entschiedene Breitenanordnung, aber über dem Homer wölbt sich ein hoher, freier Himmel, den auch die Baumkronen nicht füllen wollen. Luft dringt überall in die Gruppe ein, die Figuren können sich in gelöster Freiheit bewegen. Das Licht nimmt den die Körperformen behutsam abtastenden Umrissen die Festigkeit. Alle Glieder sind beweglich und bewegt. Eine weiche und interessierte Stimmung hat sich der Zuhörer bemächtigt. Die rechts unten, zugleich in der vordersten Bildzone vertieft und abgeschnitten stehenden blicken einwärts und zum Dichter auf, dem fast alle Blicke zugekehrt sind, so daß die Köpfe sich heben und wenden. Der Schreiber vermittelt durch seine Beinstellung den sanften Ablauf der weich angelegten Horizontale des Bodens nach rechts, während der bei der linken, weiblichen Sitzfigur sich ergebende rechte Winkel durch eine bloß dem Formgefühl entspringende Linie gemildert ist. Ähnlich sind die rechten Winkel der Stuhlformen durch aufliegende Arme erweicht. Hinter der Hauptgruppe spüren wir noch eine dritte Raumzone. Die Köpfe erscheinen hier tiefer gesetzt, die rechte Randfigur tritt durch Überschneidung besonders deutlich zurück.

Die Münchener Zeichnung füllt den Bildraum strenger und dichter. Eine

[1]) Valentiner, Umgebung, 1905. F. Saxl, Rep. f. Kw. XXXI, 1908, 227 ff. 336 ff. geht in der Heranziehung der bekannten Personen zu weit, indem er Modellstudien auch bei offenbar ganz freien Kompositionen annimmt. Einschränkende Bemerkungen und Mahnung zu Vorsicht bei Neumann, Werkstatt, 1918, 74.

Scheidung in Raumzonen ist nicht mehr recht möglich. Die vorderen Figuren sind wie die rückwärtigen an die Mittelgruppe herangeschoben und bilden zusammen einen kompakten Block. Die mächtigen Architekturformen lassen ungestalteten Luftraum nicht mehr zu. Die Figuren sind auch untereinander massig zusammengeschlossen, im ganzen symmetrisch gestellt. Gegenüber der Auflockerung nach den Rändern auf der Homerzeichnung ballen sich hier die Randformen am stärksten zusammen. Die Umrisse sind wuchtig und nicht intermittierend, sie machen das Licht plastischer. Kaum lösen sich Arme vom Rumpf, und auch die Köpfe sitzen nicht mehr auf so frei beweglichen Hälsen. Die Gemütsäußerungen sind von größerer Schwere und gewaltigem Ernst. Christus ist in seiner Haltung gestrafft, sehr männlich, die Haarlocken stützen, Strebepfeilern gleich, den bedeutenden Kopf. Die Beine sind dem Boden fest verbunden, dessen Horizontale energisch mehrfach durchgezogen ist. Die Nachbarfiguren rücken eng an Christus heran, sie drängen sich in feiner psychischer Differenzierung als Gefolge hinter ihn, der als ihr Exponent alle überragt und gleichsam an der Schneide einer Keilform an wirksamster Stelle steht. Die Figuren unten bilden mit dem hohen Podium zusammen den stabilen Unterbau, und leicht lassen sich über die Rückenlinien zum Kopf Christi hinauf die Dreiecksschenkel einer echten Renaissancekomposition ziehen. Innerhalb der Sockelfiguren werden die rechten Winkel betont, alle Formen unten durch kräftige, horizontale Standlinien (z. T. Schlagschatten) dem Boden verhaftet. Die ganze Gruppe erhebt sich über seiner fühlbaren Horizontale, die für die graphische Erscheinung auch in der strengen Schriftzeile gegeben ist, die zum unterscheidenden Vergleich mit der Widmungszeile an Six anregt. Das Münchener Blatt erscheint — entwicklungsmäßig betrachtet — als Erfüllung der in der Homerzeichnung aufkeimenden Bestrebungen, die wir zunächst in weiterem Umfang kennenzulernen versuchen.

Der Abstand vom Hundertguldenblatt ist offenbar. Dem Homer im Formalen verwandt ist der von Hind und v. Seidlitz übereinstimmend um 1652 gesetzte predigende Christus der Radierung B. 67 [1]). Hier erst finden wir eine vergleichbar aufgebaute Komposition. In dem lockeren Gruppengefüge sehen wir die verschiedenen Raumschichten wieder, die vielfach bewegten Figuren mit variierenden Zeichen von Interesse, die Verschleifung des architektonisch Strengen (etwa des „Podiums") in weichen Kurven. — Der rationale Bildaufbau entwickelt sich unter den Eindrücken italienischer Kunst, die Rembrandt jetzt anders aufnimmt als in früherer Zeit, wo ihn die Bewegungsmotive des Kontrapost vor allem interessierten. Er dringt durch genaues Kopieren in die Formenvorstellungen der Vorlagen ein. Aus der Zeit um 1650 ist uns die Markuspredigt (HdG 1084) nach Carpaccio erhalten, die vielleicht für die Gestalt von HdG 1557, Christus vor Pilatus — Stockholm, anregend gewirkt hat. — Die Albertinazeichnung (HdG 1429) nach einer Vorlage aus dem Kreis des Gentile Bellini gibt die neue Form der Aufreihung von Figuren. — Die Rahmenzeichnung zur Berliner Grisaille der Johannespredigt von 1635 übersetzt die frühen Formen in die Sprache der Spätzeit (V. 277 — um 1650) [2]).

[1]) J. Kruse, Oud Holl. 1909, 221 nennt die kompositionelle Verwandtschaft von B. 67 mit HdG 1234.
[2]) C. Neumann, Werkstatt, S. 80 ff.

HdG 1234

265×190

Abb. 6. Homer Verse vortragend — 1652

Der Stil der Homerzeichnung läßt sich in einer Reihe von Blättern wiedererkennen, für die auch Valentiner das Datum 1652 gewählt hat. Die gleiche sonnige Luftigkeit, Beweglichkeit, die Zartheit des Ausdrucks, den vom Licht aufgezehrten Strich bei latentem Vorherrschen der Horizontalen und Vertikalen zeigt V. 38, wo die Rolle der Bäume der Homerzeichnung von der durch Parallelschraffen verstärkten Stadtarchitektur übernommen wird.

Die Abreise des jungen Tobias der Slg. Hofstede de Groot (V. 227), zu den schönsten Zeichnungen Rembrandts gehörig, zeigt Gemütsbewegungen von gleicher Zartheit. Das Schreiten ist gelockert wie in der voraufgehenden Zeichnung. Die Lockerung der Gruppe folgt dem Zug der Erzählung. Die Angaben verflüchtigen sich nach den Ecken zu, es zeigen sich abschrägende Formen rechts oben wie unten und links unten eine repoussoirartige Abschrägung, die am Anfang der fünfziger Jahre immer wieder begegnet [1]). — Aus diesem bürgerlichen Interieur führt uns V.

[1]) Prof. Dr. Felix Becker in seiner Publ. von 50 Handzeichnungen der Slg. HdG, 1923, bemerkt, daß die verblaßte Zeichnung nachträglich an einigen Stellen mit schwarzgebliebener Tinte übergangen

V. 408 171 × 204

Abb. 7. Christus und die Ehebrecherin — 1659

348 a, der zwölfjährige Jesus im Tempel, in eine größer geformte Architektur. Raumgestaltung, Licht, Gruppierung und psychische Haltung sind die gleichen. Die Architekturlinien sind deutlich in ihren Richtungen aber weich in der Führung. Die Architektur spannt die Figuren nicht ein, wenngleich ihre Haltung weniger frei ist als in der landschaftlichen Umgebung. Jesus löst sich leicht von der Wand, seine Hände sind beredt bis in die Fingerspitzen. Alle Blicke sind auf ihn gerichtet. Wieder sind Lehnen durch Überschneidungen ihrer strengen Geraden zugunsten richtungsreicher Gliederbewegungen beraubt, besonders auffallend bei der in Repoussoirwirkung kräftig gezeichneten Sitzfigur vorne links, die, gegenüber der ganz dünn gezeichneten Hintergrundfigur in der Mitte, den Vordergrund kräftig verdeutlicht. Die gezeichneten Fluchtlinien laufen nicht nach einem Punkt zusammen. Konstruktive Richtigkeit ist für eine überzeugende Raumwirkung keineswegs Bedingung. — Die Amsterdamer Zeichnung des Träume deutenden Joseph im Gefängnis (V. 110) steht dem zwölfjährigen Jesus der vorigen Zeichnung ganz nahe.

In den Radierungen der ersten Hälfte der fünfziger Jahre kommt das Thema des zwölfjährigen Jesus im Tempel zweimal vor, B. 65, 1652 datiert, und B. 64 vom Jahre 1654. Die Zeichnung hat den Radierungen gegenüber eine freiere, weiträumigere Gestaltung. Die raumillusionistischen (luftperspektivischen) Motive der kräftigen Vordergrundfigur und der sparsamer und leichter gegebenen Hintergrundfigur der Zeichnung V. 348 a sind auf Radierung B. 65 nicht zu finden, wo gerade rückwärts, an der Brüstung, am stärksten modelliert wird. Dafür zeigen die vordersten Figuren bei ausdrucksvoller Silhouette auf Zeichnung und Radierung gleichen Mangel an plastischer Modellierung, — die Bildfläche darf nicht zerstört werden. Je näher eine Figur dem Bildrand, bezw. der vorderen Raumzone rückt, um so flächenmäßiger muß ihre Erscheinung sein. Dieser Satz darf als Leitmotiv für die formale Gestaltung Rembrandts, insbesondere in der Spätzeit gelten. Räumlich stark aggressive Formen (herausstoßende Ellenbogen, verkürzte Liegefiguren, aber auch in Face gestellte Figuren und dgl.) gehören in das Bildinnere. Neutralisierung der Bildränder durch Verdunkelung oder Freilassen des Grundes dient der Aufhebung der vollen Raumillusion, die über den Rahmen hinaus wirksam wäre. Beobachten wir die Intensität des Räumlichen an den beiden Radierungen, so erscheint uns B. 64 (1654) bei klarerer Raumwirkung entschieden flächenmäßiger. Die Partie der Beine schließt sich mit verwandten Fußhöhen, dem Plattenrand nahe, zusammen, der Boden ist mit wenig Aufsicht gegeben. Dagegen steigt er auf B. 65 (1652) steiler an und zeigt „Unklarheiten". Die Zeichnung V. 348 a stellt sich in der Raumgestaltung deutlich zwischen die beiden Radierungen.

Lassen uns schon die Ergebnisse der Beobachtungsreihen in diesen, durch die Daten in ihrer zeitlichen Folge bestimmten Unterschieden eine Entwicklungsrichtung vermuten, so werden wir darin bestärkt durch das Einbeziehen der Radierung des ungläubigen Thomas (B. 89) von 1650. Noch mehr als auf B. 65 steigt der Boden an, das Standmotiv Christi ist verunklärt, noch mehr steilen sich die Gruppen auf,

sei. Es handelt sich jedoch offenbar nur um ursprünglich kräftigere Striche, die im Lauf der Zeit weniger abgeblichen sind. Von Hirschmann, Cicerone 1917, als „Spätwerk" angesehen.

links in drei Kopfzonen übereinander, während für die späteren Blätter einfachere Reihung bei Neigung zu Isokephalie charakteristisch ist. Das Hochbauen der Gruppen bewirkt für die überragende Erscheinung Christi übermäßige Streckung. — Wir ziehen die Zeichnungen gleichen Gegenstandes HdG 1175 in Amsterdam und HdG 701 der Slg. Bonnat zum Vergleich heran. In diesen Arbeiten sind die einzelnen Figuren in den Umrissen deutlich gegliedert, Detailformen meist weggelassen. Offene Lagen paralleler Schraffen huschen über die Figuren hin, als Lichtstrahlen überblenden sie die Umrisse, in Schattenpartien modellieren sie nicht, sondern bilden entweder die Folie für hell sich abhebende Partien oder fassen große Körperpartien vereinheitlichend zusammen. Christus steht isoliert, von einem großen, mit einiger Regelmäßigkeit gebildeten Strahlenkranz umgeben. Das Licht geht von ihm aus. Seine Figur ist weich in der Haltung, feingliedrig, schlank, der Kopf ist schmal, im Ausdruck mild, das Haar nicht mehr so kraus gelockt wie noch auf dem Hundertguldenblatt. Dieser Typus ist wohl im Zusammenhang mit den Raphaelteppichen entstanden. Wir kennen ihn aus dem Braunschweiger Gemälde des Noli me tangere von 1651. Neben der Kreuzabnahme bei Widener (Klass. d. K. Bd. XXVII, S. 76 — „um 1653—55") ist dies die einzige Christusdarstellung im gemalten Werk dieses Zeitabschnittes. — Ziehen wir noch die Münchener Zeichnung des ungläubigen Thomas (HdG 393) heran. Sie ist in ihrem Richtungsreichtum und mit ihren divergierenden Bewegungsmotiven der Radierung von 1650 am nächsten verwandt, während das Amsterdamer Blatt die klarere Raumwirkung bringt. Hier ist das Gedränge vermieden, die Zahl der Figuren eingeschränkt. Sie schließen sich mit Neigung zur Ringbildung um die Hauptgruppe. Ihre Bewegungen sind angeglichen.

Bei der Aufstellung solcher Reihen wissen wir nicht, was verlorengegangen ist und wie viele Skizzen Rembrandt selbst noch während der Arbeit verworfen und vernichtet hat. Wir wissen aber, daß er die besonders gelungenen Blätter auch gesondert bewahrt hat, denn seine Zeichnungen waren auch der Qualität nach in Mappen geordnet [1]). Man ist mit der wechselnden Schönheit zweifelsfreier Rembrandtblätter vertraut, man meint die besten immer in denjenigen zu erkennen, wo nichts von Mühe und Arbeit zu spüren ist, wo alle Striche unnachahmlich gestaltvoll und dem Ganzen unlöslich verbunden sind, — und wo dem analysierenden Suchen das Arbeiten schwer wird, weil der lebendige Eindruck übermächtig ist.

Im Anfang der fünfziger Jahre sind Szenen aus dem Neuen Testament besonders zahlreich. Sie überwiegen auch in den Radierungen, wo sie sich erst 1654 zu einer zusammenhängenden Reihe verdichten. Wie weit die früheren Zeichnungen als Studien zu nicht ausgeführten Radierungen aufgefaßt werden können, ist nicht allgemein zu entscheiden. Berücksichtigen wir, wie einmalig im Grunde alle Gestaltungen Rembrandts sind, wie mit den Bildaufgaben Techniken und Formate wechseln, können wir ermessen, wie schwer ihm etwa die Bindung an ein bestimmtes Format (im Bilderzyklus) gefallen sein muß. Die gleichgroßen Platten von 1654 bilden eine Ausnahme. Auch die ihrem Stil nach sicher in den Anfang der fünfziger Jahre

[1]) Hofstede de Groot, Urkunden, 1905, 202, Nr. 236: „Een boeck inswart leer gebonden (in schwarzem Lederband) met de beste schetsen van Rembrant."

gehörigen, hier noch anzuschließenden Blätter sind geeignet, diese Vorstellung zu festigen.

Die bisher beobachteten Lichtwirkungen waren im wesentlichen durch die offene Linien- und Schraffenführung erzielt. Aber auch die an den Mitteln der Malerei geschulten, stark lavierten Blätter insbesondere der vierziger Jahre finden in der Spätzeit ihre Fortsetzung sowohl in den nur von einem Fenster schwach erhellten Innenräumen als auch in eigentlichen Nachtstücken. Den behandelten Passions-

HdG 298 175×260

Abb. 8. Gefangennahme Christi — um 1650

blättern anzuschließen ist die Dresdener Gefangennahme Christi (HdG 298, Abb. 8). Das strahlende Licht lockert die lavierten Teile auf. Auf die den Zeichnungsstrich beim Übergehen erweichende Lavierung werden nachträglich noch im Interesse der festeren Körperform kräftigende Schraffen gesetzt. Der Christus der Gefangennahme hat mit der Radierung von 1650 und dem Braunschweiger Bild die stark überhöhte Stellung und den großen Strahlennimbus gemeinsam, der (hier besonders deutlich) von einer runden Scheibenform ausgeht [1]). Für die Überschneidung der Gestalt Christi durch die dunkle Repoussoirfigur vgl. B. 89, für die Lichtführung B. 53 von 1651. Nur wenig später dürfte V. 35 anzusetzen sein.

Die Stockholmer Zeichnung der Gefangennahme (HdG 1556) bietet sich mit

[1]) Vgl. den Nimbus auf der jetzt bei F. Königs befindlichen Zeichnung nach einer indischen Miniatur, repr. bei F. Sarre, Jahrb. d. preuß. Ks. XXX, 1909, Taf. zu S. 284.

dem Dresdener Blatt desselben Themas verglichen ähnlich dar wie das Amsterdamer Blatt in der Reihe der Zeichnungen des ungläubigen Thomas. Das unruhig vielteilig Bewegte der Dresdener Zeichnung ist abgelöst durch eine ausgewogene Komposition großer und einheitlich gesehener Figuren.

Die Lichtbehandlung, die Erscheinung Christi und die handfest gegebene Petrus-Malchusszene erweist den Berliner Judasverrat (HdG 68) hier zugehörig. Die frei ansetzenden, offenen Schraffen ziehen größere Körperpartien zusammen, sie modellieren (auf dem Rücken Petri besonders deutlich) im Sinn des Wendeschattens, der nach dem Umriß zu wie durch Reflexe aufgehellt ist. Das Licht dringt in die Schatten ein. Diese Beobachtungen erlauben den Übergang zu der im ganzen großformiger wirkenden Louvrezeichnung des Kalvarienbergs (HdG 609). Sie ist ein charakteristisches Beispiel des Zeichenstils der ersten fünfziger Jahre, der feste Raumordnung und in großen Umrissen gesehene Figuren durch überstrahlendes Licht auflockert. Die vorhin bezeichneten Schraffen finden sich am Rücken des den Essigschwamm hinaufreichenden Mannes. Das Kreuz Christi steht schräg in der linken Bildhälfte zwischen den beiden anderen, im rechten Winkel dazu gestellten Kreuzen, die parallel zur Bildfläche gegeben sind. So bildet an der abgeschrägten Ecke links aufsteigend das eine von hinten gesehene Kreuz in flächiger Erscheinung (mit dem gerade durchgehenden Kreuzbalken), zu kräftigen Umrissen dunkel laviert, ein willkommenes Repoussoir. Es schließen sich im Vordergrund mehrere Rückenfiguren in enger Reihe an. Sie werden überragt vom zweiten, in Face gesehenen Schächerkreuz, das stark überschnitten und im Licht blasser hinten auftaucht. Die Leistung der Radierung der drei Kreuze von 1653 scheint noch nicht erreicht. Die Reiter rechts bilden den Ausgleich für die links so starke Bildbelastung. Sie sind dem Kreuz zugewendet wie die Figuren auf der entgegengesetzten Seite. In den Facefiguren hinten ist schließlich die Einkreisung im Sinne des neuen Gruppenbaus vollendet. Nach hinten verflüchtigen sich die Formen, Jerusalem ist vom Lichtglanz aufgelöst, die architektonischen Großformen sind etwa denen vom Auszug Lots (V. 38) vergleichbar. Die im Format ungefähr gleiche, flüchtiger gezeichnete Berliner Kreuzabnahme (HdG 72) wird in zeitliche Nähe des Louvreblattes zu rücken sein [1]).

Die Stockholmer Kreuzigung (HdG 1558) muß hier angefügt werden. Die Schächerkreuze fehlen, aber die Schrägstellung des Kreuzes wie auch die Körpermodellierung Christi geht mit der Louvrezeichnung (HdG 609) eng zusammen. Die Darstellung wirkt tiefer, der Aufbau reifer. Die Landschaft ist für die Komposition maßgebend verwertet, sie erst schließt die Gruppen zusammen. Sie wird jetzt dem Figurenmaßstab proportional angeglichen. Der (aus Radierungen dieser Zeit bekannte) helmlose Turm umrahmt die klagend erhobene Hand und läßt die Bewegung ausklingen. Die Bergform wird kubisch, ist aber noch weich in allen Bildungen, sie umschließt den Gekreuzigten, der im Zusammenhang der Formen dieses Blattes eine Isolierung noch nicht vertragen würde. Bei der Betrachtung der klagenden Gesten fällt der Richtungsreichtum der Bewegungen der Köpfe und Arme auf.

[1]) Lilienfeld 59, „steht technisch dem „Kalvarienberg" im Louvre (HdG 609) und mit diesem der 1652 datierten Homerdarstellung der Slg. Jhr. Six in Amsterdam (HdG 1234) nahe".

In den fünfziger Jahren sind symmetrische Ausdrucksgesten erhobener oder nach unten ausgestreckter Arme besonders häufig. Es ist die Tendenz spürbar, Schrägansichten mit ihren Verkürzungen immer mehr zu vermeiden und die Erscheinung der flächenmäßigen Symmetrie frontaler Ansichten anzunähern. Wir schließen hier die erschreckt erhobenen Hände der brutal zurückgestoßenen Frau der Haarlemer Kreuzschleppung [1]) an, die zeitlich ebenfalls hierher gehört. Der Kopftypus der hlg. Veronika ist dem Kopf der Maria des Stockholmer Blattes verwandt, Komposition und Bewegungsart passen in diese Zeit.

Reifer als die Kreuzigungsdarstellungen im Louvre und in Stockholm erscheint die imposante Zeichnung der Slg. V. Koch, die bittenden Römerinnen vor Coriolan [2]). Sie weist auf das 1655 datierte Bild der Begegnung des älteren und des jüngeren Fabius vor Suessa (Klass. d. K., 373). Der Maßstab der Figuren ist gewachsen, die Gruppen sind im Rahmen der Komposition straffer organisiert. Die halb weggeschnittenen Facefiguren hinter der Bodenwelle, die u. a. den Verzicht auf die unruhigen Fußpartien ermöglichen, sind blockiger. Die hohe Landschaft ist der Stockholmer Kreuzigung vergleichbar, an die auch der in das Intervall hineinragende Pferdekopf erinnert. Der als Zaumzeugschmuck verwendete Fuchsschweif verbindet das Blatt mit dem Gemälde des polnischen Reiters (Bode 466).

Die Figur des Coriolan läßt sich mit der kaum sehr zurückliegenden Selbstporträtzeichnung im Malkittel (HdG 994)[3]) vergleichen, deren Haltung wiederum mit dem Selbstbildnis der Wiener Galerie (B. 424 mit dem nach der Reinigung erschienenen Datum 1652) in den vergleichbaren Teilen nahezu identisch ist.

Elemente aus den bisher behandelten Zeichnungen herauslösend, können wir dieser Zeitspanne noch andere Blätter einfügen: Die Berliner Klage um Abel (V. 4) bietet uns bekannte Motive. Der Formencharakter des Landschaftlichen und seine Rolle im Bildbau erinnert an ähnliches auf der Stockholmer Kreuzigung. Evas erhobene Hände entsprechen der Klagefigur der Haarlemer Kreuztragung, die Körperbildung des erschlagenen Abel erscheint dem Christus der Berliner Kreuzabnahme am nächsten verwandt. Diese auf den Radierungen von 1646 fußenden Akte haben auch in den Samariterzeichnungen Anwendung gefunden, unter denen V. 373 mit der Beweinung Abels so eng zusammengeht, daß wir sie mit Lilienfeld (50) in den Anfang der fünfziger Jahre setzen müssen. Bei dem hinter dem Repoussoir hervorkommenden Pferd darf an die Pferdeköpfe der Coriolanzeichnung wie der Stockholmer Kreuzigung erinnert werden. Der Samariter kniet ähnlich dem Adam der Beweinung Abels. — An die Petrus-Malchusszene anzuknüpfen ist der Brudermord Kains (V. 3). Als formal fortgeschrittenste Leistung ist diesen kampffrohen, später nicht mehr vorkommenden Szenen mit dem erhobenen Schlaginstrument V. 129, Jaël und Sisera anzuschließen [4]).

[1]) Publ. Buismann, Handz. a. M. im Teyler-Museum Haarlem. Leipzig 1924, Taf. 15. Abgeb. bei J. H. v. Mellaart, Dutch Drawings of the seventeenth Century, London 1926, (bespr. von Th. Muchall-Viebrook, Ztschrft. f. b. K. 1928/29, 21, wo unser Blatt in die 2. Hälfte der 50er J. gesetzt wird).

[2]) Die Deutung Hinds als „Achilles und Briseïs (?)", Vas. Soc. 2nd Series Pt. VIII. 1927, Nr. 9, hat Hofstede de Groot im Repert. f. Kw. Bd. 50, wo das Blatt S. 140 abgebildet wird, korrigiert.

[3]) J. Kruse, Oud Holl. 1909, 221, vergleicht die Homerfigur auf HdG 1234—1652 mit der Selbstporträtzeichnung.

[4]) Wohl angeregt durch frühere Darstellungen dieses Themas, wie der Holzschnitt B. 7 des Luc.

Das charakteristische Hockmotiv der Samariterzeichnung und der Beweinung Abels im Auge behaltend, finden wir in V. 239 den Anschluß an die zahlreichen Tobiaszeichnungen. Wir werden auch an das Berliner Gemälde der Vision Daniels (Bode 332) erinnert, zu dem V. 211 gehört. Verwandt sind ebenso V. 231, 232, 236 b, 238. V. 232 schließt sich mehr der sonnigen Art etwa der Lotzeichnung V. 38 an, V. 236 b und 238 zeigen den struktiven Landschaftsbau in Blockformen, für den man schon immer und mit Recht den Einfluß italienischer Kunstformen (Campagnola) erklärend angeführt hat. Diese Landschaftsmotive, der heimischen Landschaft Rembrandts fremd, kommen schon früher, z. T. über Lastman, bei Rembrandt vor, neben dem Vordergrund ganz klein gebildet. Jetzt erhöhen sie, schon durch die Größe ihrer Erscheinung, die Großartigkeit der Bildwirkung, sie geben — je später umso stärker — durch verwandte Proportionen den Figuren mehr Gewicht und Halt. Dies im Ausbau begriffene neue Verhältnis von Figur und Landschaft zeigt die Berliner Zeichnung des Propheten Elia am Bache Krith (V. 182). Das Sitzmotiv wirkt italienisch. Die scharfen Bergkanten werden durch grasbüschelartige Bildungen gemildert. Diese abrundende Tendenz zeigen auch die architektonischen Steinformen: Die Frankfurter Zeichnung des klagenden Ruben (V. 94) paßt in diesen Zeitraum, in dem die Zeichnung des Kopfes mit seiner feinorganigen Charakteristik gut Platz findet. (Vgl. V. 38 76, 138).

Unter den Einzelfiguren in großer Landschaft nimmt der heilige Hieronymus (HdG 345), die Hamburger Vorzeichnung zur Radierung B. 104 eine wichtige Stellung ein. Zeichnung und Radierung wirken zunächst identisch, aber der genaue Vergleich zeigt, daß keine mechanische Übertragung auf die Platte stattgefunden hat. Auf der Zeichnung ist der Löwe mit kräftig schwellenden und intermittierenden Linien der Kielfeder umrissen, wodurch er elastischer erscheint als der wattig wirkende detailreichere Löwe der Radierung. Für Fels, Baumzeichnung und Architektur gilt ähnliches. Man darf bei dieser Vorzeichnung wohl die entwurfmäßigen Angaben des Ungefähr in Rechnung stellen. Solcher Detailreichtum kommt in Kompositionszeichnungen allgemein nicht vor. In Stil und Zeit gleichzusetzen wäre aus der Reihe der nach der Natur gezeichneten Städteansichten das Rheintor zu Rhenen in dem Exemplar HdG 857, das besonders in seiner linken Hälfte der 1652 datierten Zeichnung des abgebrannten Amsterdamer Rathauses (HdG 1040, jetzt im Rembrandthuis) nahesteht.

Der Löwe der Hieronymuszeichnung geht in seiner Charakteristik weit über die Formen der um 1641 radierten Löwenjagden hinaus. Diese neuen Formen entwickeln sich auf der Grundlage einer Reihe prachtvoller, viel kopierter Naturstudien. Zu den Kompositionen mit Löwen dieser Zeit gehören die Darstellungen des ungehorsamen Propheten V. 178 ff. Als die großartigste unter den Löwenzeichnungen darf Daniel in der Löwengrube der Slg. Hofstede de Groot gelten, (V. 210). Der knieende Daniel steht dem des Berliner Bildes der Vision (B. 322) ganz nah. Oben

van Leyden. V. 254, dessen Deutung auch von Kauffmann in seiner Besprechung abgelehnt wurde, darf als stilverwandt angeschlossen werden. Kruse IV, 16 bemerkt schon die ähnliche Technik.

geben flüchtige und fahrige Striche die Andeutung von Zuschauern. Solche Angaben finden wir in ähnlicher Form bei Rembrandt zu allen Zeiten. Mit Vorliebe bringt er Zuschauer, legitimierte, heimliche und bloß eingefügte in verschiedensten Darstellungen an. In ihnen gewinnt ein das Interesse anregendes Moment Gestalt, im Beschauer werden ähnliche Gefühle erweckt. In unserm Fall werden wir durch den einen erkennbaren Kopf an die Brüstung hinaufgeführt und empfinden erst, wie tief unten Daniel dem Verderben preisgegeben worden ist. — In den dreißiger Jahren gelangen Rembrandt die schönen Elephantenzeichnungen und Kamelstudien mit ihren kurvigen Formen. Jetzt gewinnen die geschmeidigen Löwenkörper für ihn an Interesse. Bemerkenswert ist, daß er — trotz der Häufigkeit des Vorkommens in den verschiedensten Szenen — in Pferdedarstellungen niemals ähnliche Vollkommenheit erreichte. Wir haben die primäre Gewalt Rembrandtscher Formen sich überall bewähren gesehen, so darf man vielleicht sagen, daß die Erscheinung des Pferdes Rembrandts Formenrhythmus weniger entgegenkam. — Kamele werden in den fünfziger Jahren, der allgemeinen Vereinfachung entsprechend, einfacher gezeichnet (V. 85). Beachten wir, wie auf der Danielzeichnung der Löwe den Knieenden mit seinem Umriß umschließt, so empfinden wir auf V. 54, Elieser und Rebekka am Brunnen, in dem großen Kamelumriß eine ähnliche rahmende Absicht. Den herausgedrehten, von vorn gesehenen Kamelkopf auf V. 54 kann man wiederum mit dem entsprechend gerichteten Pferdekopf links auf der Coriolanzeichnung vergleichen. — In der Stellung, gesenkte Rückenlinie und wedelnder, schwerer Schwanz, dem Charakter der Löwenbewegung eigentümlich angeglichen erscheint die in die Kniee sinkende Kuh der Verkündigung an die Hirten (V. 290), eine Zeichnung, die sich auch sonst dem hier behandelten Stil einfügt. Bei V. 291 ist die Anmerkung zu beachten, die das Blatt wohl noch in unserem Zeitraum entstanden sein läßt.

Bei der allgemeinen Entwicklung Rembrandts zu einem architektonisch-festen Stil müssen gerade die Architekturformen auch in der Einzeluntersuchung wichtige Anhaltspunkte liefern. Die Verstoßung der Hagar V. 26 und 27, das Manoahopfer V. 136 zeigen die Stilstufe der Markuspredigt nach Carpaccio. Sie gehen in Klarheit und Wirksamkeit ihrer Bauten schon über V. 347 hinaus. Ihre Architekturbildungen lassen sich etwa folgendermaßen charakterisieren: Räumlich sicher und in den Formen groß und einheitlich gesehene Architekturmotive sind mehr angedeutet als wirklich aufgebaut. Grelles Licht läßt nicht nur keinen dunklen Schattenschlag aufkommen, es löst auch die Formen nach der Tiefe so weit auf, daß nur noch unplastische Umrißlinien sichtbar bleiben und Details möglichst unterdrückt werden. Die Architektur wird in weiten Raum eingebettet, aber sie festigt nicht den Raum, sondern der Raum teilt ihr umgekehrt sein weiches, atmosphärisches Fließen mit. Senkrechte kommen gut zur Geltung, aber durch vermiedene Systematik ihrer Erscheinung, durch beliebiges Ansetzen, Unterbrechen und Aufhören der Striche kann keine Stabilität aufkommen. Auch die Parallelschraffen haben etwas Huschendes, Vermittelndes, nirgends geben sie Schwere. Schräge Flucht der Wandteile überwiegt, davor wird auf V. 27 und 136 ein Stück Balustrade mit horizontalem Abschluß gestellt, deren Lufträume z. T. in Schrägschraffen aufgehen. Die räumliche Tiefe wird der

Erzählung verwoben. Deutlich verkleinert und schräg nach hinten in den Raum gesetzt, wendet sich eine Figur mit langem Blick nach der Hauptgruppe.

V. 258, nicht sicher eigenhändig, zeigt eine Anwendung eben charakterisierter Formen auf den Wohnraum. Ihm läßt sich in der freiräumlichen Wirkung V. 57 vergleichen. Nur allmählich wird der Innenraum aufgebaut, zunächst wird er durch Andeutungen und einzelne Einrichtungsgegenstände, Vorhänge, Stuhl, Bett, Fenster, Tür (V. 174, 242, 287) [1]) erkennbar gemacht, bis sich schließlich die raumabschließenden Wände herauskristallisieren (V. 66). Wir besitzen in der Zeichnung der Margarethe Six (HdG 1237), 1652 ins Familienalbum Pandora gezeichnet, einen fest datierten Innenraum unseres Zeitabschnitts. Der Ausschnitt ist eng gewählt, die Gliederung in großen Formen ist klar. Durch das Fenster der Rückwand flutet das Licht herein, löst den Umriß der Sitzenden auf und dringt in alle Schatten ein. Die scharfen Kanten werden erweicht, die festen Formen des Vordergrunds, der abgetreppte Fußboden, der massige Tisch, der Sockel der Büste links geben der Zeichnung Halt.

Mit den bisher aufgeführten Blättern ist die Erscheinung des Architektonischen innerhalb der ersten fünfziger Jahre (etwa 1650—53) umschrieben. Die Radierungen von 1654 belehren uns, daß jetzt neben der auflösenden Kraft des strahlenden Lichts die plastisch-architektonisch verfestigenden Tendenzen den Bildbau zu beherrschen beginnen. Der Wohnraum des blinden Tobias mit seinem zitternden Licht weicht dem festen Interieur der heiligen Familie B. 63—1654, die Figuren gehen — wie bekannt — beide Male auf italienische Anregungen [2]) (Raphael, Mantegna) zurück, Mauer und Fußboden, die Stuhlformen zeigen die für den Stilwandel bezeichnende Verfestigung. In den Radierungen bisher so nicht gesehene landschaftliche Großformen bringt uns B. 60—1654, Joseph und Maria mit dem zwölfjährigen Jesus heimkehrend. Es liegt nahe, dieser Radierung die Louvrezeichnung des Emmausgangs (HdG 612) anzuschließen. Verwandt ist das Verhältnis der Figuren zum Raum (in der Zeichnung etwas luftiger), desgleichen das Schreiten zu dritt. Die Bodenwellen fallen in der Bewegungsrichtung leicht ab, die durch die Schlagschatten an den Füßen wie durch die Schrägrichtung der Schraffen der Körpermodellierung noch betont wird. In der Silhouettenform, auf Zeichnung und Radierung analog, senken sich auch die Landschaftsformen den Bodenwellen entsprechend. Mehr noch als auf der Hieronymusradierung erscheint die hochansteigende Landschaft homogen gegliedert. Sie sperrt die Fernsicht und erzielt den Eindruck räumlicher Geschlossenheit. Das Wandartige der Erscheinung wird verstärkt durch das weitgehende Ausschalten des Mittelgrundes. Der Rand unseres hochgelegen zu denkenden Weges überschneidet die eigentlich nach hinten vermittelnde Raumzone, die auf unserer Zeichnung durch den hinabziehenden Reiter mit seinem Begleiter zu Fuß fühlbar gemacht wird.

Von hier aus öffnet sich der Weg zur Berliner Verstoßung der Hagar (V. 28). Charakteristisch ist der vertikalisierte, enge Zusammenschluß der Dreiergruppe, die Bedeutung der Organisation der Parallelschraffen für die Stabilität der Erscheinung —

[1]) Val. 287 — „um 1645" zu früh, von Pauli, Oud. Holl. XXIX, 1911, 122 Ende der 50er J. zu spät datiert, in der Publ. der Prestel Ges. Heft III/25, 1915 50er J. Kramař a. a. O. um 1650.

[2]) Hofstede de Groot, Jahrb. d. pr. Ks. XV, 1894, 179.

sie geben den Formen erst materielles Gewicht — der dunkel silhouettierte Viadukt, die angestrebte Präzisierung der Mauerecken entgegen den verschleifenden Tendenzen im ähnlichen Fall auf V. 109, zugleich V. 348 a überlegen an Festigkeit. Immer noch schwankend in der Schlagkraft der Horizontalen und Vertikalen, die jetzt bestimmter durchgezogen werden, wirkt die Architektur auf den Umriß der Figuren streckend. Die Räumlichkeit der Terrasse ist fast meßbar klar, die Figuren sind ihrem System eingespannt und so richtungsgerecht gestellt, daß ihre Formen etwas von der Flächigkeit der Mauern mitgeteilt bekommen. Brüstung und Stufe sitzen fest auf dem Boden auf, der Ansatz ist fast zu linear betont, frühere Architekturen sind (wie frühe Figuren) mehr durch ihren oberen Umriß bestimmt.

Über die ursprünglich durchgehend gezeichneten Schraffen hat Rembrandt den Hund gesetzt, der die Gruppe nach rechts abklingen läßt. Rembrandt verwendet den Hund in seinen Zeichnungen sehr oft, einerseits als kompositionell wirksames Hilfsmittel, andererseits zur Interpretation des Empfindungsgehalts der Darstellung.

Die Zeichnung Josephs und Marias (V. 284), rückt in die Nähe des um 1655 datierbaren Zinsgroschen in Dresden (V. 400). Die strenge, symmetrische Dreiergruppe, sicher durch eine Renaissancevorlage vermittelt [1]), paßt gut in diese Zeit. Säulen und Gewölbe, die im Hinblick auf die Gruppe komponiert sind, werden tektonisch wirksam. Für den Kopf des Hohenpriesters vergleichen wir die in ihrer fortgeschrittenen Modellierung des Greisenkopfes wichtige und charakteristische Dresdener Zeichnung (HdG 245), an deren Verwandschaft mit dem Dresdener Bilde des sitzenden Greises (B. 386) von 1654 wir — trotz der Jahreszahl 1650 auf ihrer Rückseite — festhalten möchten. Auf diesem Kopftypus beruht wohl auch der Joseph auf V. 334, dem — wie Valentiner mit Hind feststellt — V. 331 stilverwandt ist. — Die charakteristische Kostümfigur der Maria auf V. 284 findet sich mit geringen Abweichungen auf einigen Darstellungen so deutlich wieder, daß sie in diesem Zusammenhang gesehen werden müssen. Auf V. 149, Boas schüttet sechs Maß Gerste in Ruths Mantel aus, erweist sich Ruth in Körperproportionen und Profil Maria vergleichbar. Beachtet man, wie Ruth die Enden des lang hingebreiteten Mantels hochnimmt, fühlt man sich an das Vordergrundmotiv der Radierung der Kreuzabnahme bei Fackellicht (B. 83—1654) erinnert, wo das Leintuch ähnlich über die Tragbahre gelegt ist. — Zur Figur unserer Maria gehört aber auch unmittelbar die Frauenfigur (gleicher Herkunft) rechts auf dem Auszug Lots (V. 40), von Valentiner sicher zu spät angesetzt. Der Engel auf diesem Blatte links ist in seiner Körperbildung noch unfern dem der Tobiasabreise, V. 227.

An das Ende des hier behandelten Zeitabschnitts möchten wir die Grablegungszeichnungen HdG 1321 in Haarlem und HdG 76 in Berlin setzen. Das Haarlemer Blatt ist eine bis auf geringe Abweichungen treue Kopie einer dem Polidoro da Caravaggio zugeschriebenen Zeichnung [2]). Daß die Nachzeichnung bedeutender wurde

[1]) Nach V. Anm. 284 Dürer-Marienleben.

[2]) Valentiner, Zeitschrift f. b. K. NF XXXII, 1921, 173—75, wo Vorbild und Nachzeichnung zusammen abgebildet sind. Die Ansicht Weisbachs, Rembrandt, 1927, S. 377 u. 582, die die beiden Zeichnungen auseinanderreißt, das Haarlemer Blatt am Ende der 40er und die freiere Berliner Umarbeitung erst in den 50er Jahren entstanden sein läßt, vermag nicht zu überzeugen.

als das Vorbild liegt an der höheren Zeichenkunst Rembrandts, die ebenso verlebendigen muß wie die „Kopien" des Rubens nach Antiken. Der harmonische Linienfluß mag ihn angezogen haben, aber die durch ihn bedingte Gewichtlosigkeit des Vorgangs hat ihn nicht befriedigt. Dies beweist seine Korrektur des Vorbilds im Sinne des eigenen Empfindens. Die Lünettenform mußte fallen, Rembrandt rundet höchstens oben ab. Die Berliner Zeichnung zeigt geringeres Interesse am architektonischen Detail. Der reliefflache Raum der Vorlage, schon auf der Kopie vertieft, wird in der Tiefenrichtung noch wirksamer gemacht. Die horizontale Standlinie wird aufgegeben, die vordere Frau kommt stark raumeinwärts zu liegen. Die Treppenstufen erhalten Aufsicht, damit werden zugleich die perspektivischen Tiefenlinien sichtbar. Neue Figuren werden eingeschoben, der Raum verdunkelt, die Mauern schwerer gemacht, — der Ausdruck der Trauer wird verstärkt. Aber der Leitbegriff der Symmetrie ist erhalten geblieben. Im Verlauf unserer Untersuchungen werden wir sehen, daß die Haarlemer Zeichnung mit ihrer Reliefkomposition, mit der horizontalen Standfläche, mit den ohne Aufsicht gegebenen Stufen wie mit den Pfeilerbildungen Stilformen vorausnimmt, die Rembrandt erst im Lauf der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre gewinnt. Solche Vorstöße sind lehrreich für die Beurteilung des künstlerischen Bildungsgangs, zugleich Warnungstafeln bei Zeitbestimmungen.

Zu dem Bilde der Rembrandtschen Zeichenkunst der ersten Hälfte der fünfziger Jahre fehlen uns noch die Landschaften. Sie nehmen in den Radierungen besonders am Anfang dieses Abschnitts breiten Raum ein, und es scheint als ob auch die Mehrzahl der späteren Landschaftszeichnungen hierher zu setzen wäre. Fast jede der Radierungen zeigt ein anderes Motiv, heimische Landschaften, nach Skizzen oder unmittelbar vor der Natur radiert, überwiegen. Die Treue in der Schilderung der natürlichen Verhältnisse macht die stilistische Beurteilung schwierig. 1650 datierte Drucke, etwa B. 217, 218, 236 sind in ihrer Erscheinung außerordentlich verschieden, aber sie unterscheiden sich gemeinsam von B. 222—1652 und B. 221, die reifer und klarer wirken.

Die 1650 datierten Radierungen führen mit luft- und linearperspektivischen Mitteln allmählich in die Tiefe, und ein besonderer Reiz liegt im Aufsuchen der kleinen und kleinsten Formen der Ferne, die wir noch im nicht mehr Sichtbaren zu spüren meinen. Dieser Aufbau kann ebensogut in hintereinander gelagerten Horizontalformen in perspektivischer Verkleinerung erfolgen (B. 236 — Landschaft mit dem großen Kahn im Vordergrunde) wie an perspektivisch konvergierenden Linienzügen entlang (B. 217 — Landschaft mit den drei Hütten.) Die Landschaft mit dem Turm, B. 223, und das Landgut des Goldwägers, B. 234 — 1651, lassen die schwingenden Linien des Vordergrundes in der Ferne allmählich aber konsequent flacher werden, bis sie sich (auf B. 234 unmittelbar deutlich) in der Wagerechten des Horizonts beruhigen. So allgemein gefaßt, lassen sich auch die Zeichnungen am besten überschauen.

Man darf sich vorstellen, daß Rembrandt auf seinen „Wanderungen" an den verschiedensten Motiven hängen blieb, denen die Sonne solchen Glanz gab, daß sie seinem Formgefühl entgegenkamen. Von einem Gang allein mag er eine ganze Reihe von Zeichnungen heimgebracht haben. Denselben Gegenstand hat er gelegentlich

von verschiedenen Seiten aufgenommen [1]). Andererseits läßt seine gegenständliche Treue vermuten, daß ähnliche Motive in eventuell größerem Zeitabstand vielleicht mehr Vergleichbares bieten, als grundverschiedene, gleichzeitig gewählte Motive [2]). Kurz: man soll zeitliche Unterschiede nur dort zu fixieren suchen, wo die Formgesetzlichkeit grundsätzlich anderer Art ist. Die Landschaften vom Anfang der fünfziger Jahre sind von einem seidigen und starken Sonnenglanz, der in der Graphik durch Stichelgrat besonderen Nachdruck bekommt. Man spürt ein weich hingegebenes, warm-begeisterungsfähiges Auge, und wir können die Gemütslage, in der die schönsten Blätter entstanden sind, im Ausdruck etwa des Kasseler Bruyningh wiederfinden. Die gelegentlich an Impressionistisches gemahnende Aufgeregtheit früher Blätter (etwa der Silberstiftlandschaft in Berlin, HdG 169, oder der wohl in unmittelbarer Aufeinanderfolge entstandenen beiden Federzeichnungen desselben Bauerngehöfts in Budapest (HdG 1393 und 1394) mit uniformierender Formgebung, dann die immer noch summarisch in kurvigen Linien zusammengezogenen Formen der vierziger Jahre (z. B. Kreidezeichnungen in Berlin und Wien, etwa HdG 1488, oder die ungefähr gleichzeitigen Dresdener Zeichnungen HdG 285 und 286, wo die Tiefenwirkung aus schroffen Kontrasten von Hell und Dunkel entsteht, so daß es mit einem Sprung in die Tiefe geht, werden durch bedeutendere Formen abgelöst. Nie vorher hat Rembrandt die Weite der Landschaft so anschaubar gemacht. Während man früher am krausen Boden zu straucheln oder in weiches Erdreich einsinken zu müssen glaubt, fliegt jetzt der Blick über ausgespannte Felder mit ziehenden Straßen. Unterwegs bleibt er interessiert an den Dingen haften, tastet sie ab und sucht auch in der kleinsten Ferne bestimmbare Formen festzuhalten. Die Wege des Auges scheinen länger, weil sich das Bewegungstempo verlangsamt hat. Jetzt erst wird das Land eigentlich flach, zugleich beherrscht von der spezifisch holländischen Stimmung von Fruchtbarkeit und Ordnung. HdG 846, [3]) Blick auf Houtewaal in Chatsworth, mag das deutlich machen. Die Repoussoirschwärzen des großformigen Vordergrunds werden plastisch nicht belastet. Sie sind aber der Stützpunkt, von dem aus das Auge ins Bild wandert. Im Mittelgrund ist man zu ausführlicherem Verweilen geborgen, und die kleinen Formen in der Tiefe wirken groß, weil sie der Phantasie Anregung geben, sie zur Realität erwachsen zu lassen. Die — den natürlichen Verhältnissen entsprechende — stärkste Plastik des Vordergrundes ist ebenso vermieden wie die miniaturenhaft detailreiche Ferne. Wir können hier an unsere Beobachtungen über die Wahrung der Bildebene bei den figürlichen Gruppen anknüpfen.

Der Reichtum an Naturmotiven darf nicht dazu verführen, zuviel stilistische

[1]) F. Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin, 1920, 120 ff. Zusammenstellung verschiedener Zeichnungen nach demselben Motiv.

[2]) Lugt — Abb. 75, als Studie zur Radierung B. 222—1652 beschriftet, zeigt einen von der Radierung abweichenden Blickpunkt. Im Text, S. 120, erklärt Lugt den I. Zustand in reiner Kaltnadelarbeit vor der Natur entstanden, so daß man „Studie" nicht im Sinn der Vorzeichnung nehmen dürfte. Das Gemälde in Montreal (Klass. d. K. W. G., 75), von Lugt mit der spiegelverkehrten B. 222 reproduziert, zeigt größte Übereinstimmung und ist, nach Lugt, vor der Natur gemalt (25,5 × 39 cm). Wäre es nicht 1654 datiert, würde man an der unmittelbaren zeitlichen Zusammengehörigkeit dieser Arbeiten nicht zweifeln.

[3]) C. J. Holmes, Burl. Mag. XII, 1908, 349.

Unterschiede geltend zu machen. Hält man sich die Möglichkeiten vor Augen, die neben dem Motiv die Bilderscheinung beeinflussen können, Naturstimmung, Beleuchtung, Beschaffenheit der Feder und der Tinte, Zufälle, nicht zuletzt des Künstlers Disposition — auf Weiches oder Strenges gerichtet — so wird man in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen eher das Verbindende als das Trennende suchen.

Sicher in den Anfang der fünfziger Jahre gehört die Berliner Rohrfederzeichnung der Kanallandschaft mit dem badenden Manne, HdG 175, (vgl. auch B. 195 — 1651). Die Breite des Formats wie die Horizontalstreckung der Fernformen erinnern an das Landgut des Goldwägers. Grasbüschel und Pflöcke verankern den Vordergrund und stoßen die nach rückwärts feineren Formen weit ab. Der Pflock links bietet eine hübsche technische Feinheit. Er war zu schwarz geworden, da hat Rembrandt aus der halbtrockenen Zeichenflüssigkeit mit der trockenen (schabend wirkenden) Rohrfeder Stellen licht herausgekratzt. Damit ist dem Fleck die Schwere genommen, zugleich ist eine Reflexlichtwirkung erzielt. (Ähnliches kommt auch in der Malerei vor). Horizontale Flächen werden möglichst unberührt gelassen, und nur Erhebungen darauf werden charakterisiert, z. T. in Silhouettenwirkung betont, z. T. vom Licht überstrahlt und aufgelöst. An der wundervollen Gestrecktheit des Mittelgrundes ist die breit- und schmalkantig verwendete Rohrfeder stark beteiligt. (Man muß ein Lineal anlegen, um die Sicherheit der Horizontalen richtig zu erkennen.) Charakteristisch ist auch der um diese Zeit häufig anzutreffende feingeschwungene Kahn mit Spiegelung und die in ihrer Badebeschäftigung einfühlend bezeichneten Figürchen rechts.

Die Wiener Kielfederzeichnung der Landschaft mit Kanalbrücke (HdG 1487) atmet gleiche Luft und kann gleichzeitig entstanden gedacht werden, nur daß hier die Bildtiefe durch energisch konvergierende Tiefenlinien bewirkt ist. — Ohne im Charakter der Einzelformen wesentlich abzuweichen, steht neben diesen umfassenden Landschaftsansichten die machtvolle Berliner Rohrfederzeichnung mit Hütten unter Bäumen als großes Nahmotiv gesehen (HdG 171). Wie im Figürlichen das Größerwerden der Figuren allein eine spätere Zeitansetzung nicht rechtfertigt, überzeugt uns hier der Charakter der mit der Kanalbrückenlandschaft vergleichbaren Hütten zusammen mit den vom Licht überstrahlten Baumexplosionen und den schwingenden Bodenlinien von der stilistischen Zugehörigkeit zu unseren Blättern. Eine volle und breite Rohrfeder füllt hier das große Format und bringt detailarme Form mit sich. Die 1644 datierte Zeichnung HdG 1049 ist in großartiger Weise überflügelt.

Seidigen Sonnenglanz zeigt die aus Duft gewebte Wasserlandschaft (HdG 770) der Slg. Bonnat (Neumann: „fast Corot"), die mit einigen verwandten Blättern zu den schwelgendsten Naturbildern Rembrandts gehört. Auch Winterlandschaften sind diesem Stil deutlich zugehörig (HdG 1142, 1309 u. a.). Sie sind charakterisiert durch einen einheitlichen, fast auf einer Horizontalen aufsitzenden Mittelgrund und glatt gehaltenen Vordergrund (Schneefläche), der durch Holzgeländerformen knapp und räumlich eindrucksvoll gegliedert wird. Es scheint hier die Form der Radierung B. 221 erreicht. Zusammengehöriges wird enger zusammengeschlossen, Einzel-

formen werden klarer isoliert. Gegen das Ende unseres Zeitabschnitts werden wir — in Anlehnung an unsere an den Historien erworbenen Vorstellungen — strenger eingefangenen, gestalteten Raum und eine Verminderung der auflösenden Kraft der Sonne erwarten. Auf der Zeichnung des Polderwegs, HdG 834, dienen Parallelschraffen mehr der Formenzusammenfassung als der Lichtwirkung. Deutlicher noch machen uns dies die architektonisch bestimmten Blätter, so die Dresdener Zeichnung des Velpertors zu Arnheim (HdG 278). Unter den reinen Architekturdarstellungen dürfte etwa die Zeichnung des Turms Swijght-Utrecht und des Kloveniersdoelen bei Hofstede de Groot diesem Stil zugehören. — Wir wollen uns mit diesen knappen Andeutungen begnügen, weil uns hier mehr die Rolle interessiert, die den Naturaufnahmen bei der Stilbildung zukommt.

Versuchen wir es, die im Vorangegangenen angestellten Beobachtungen zu überschauen. Die künstlerische Entwicklung Rembrandts stellt sich im Hinblick auf die Bewegungsrichtung zwar einheitlich dar, aber in den Mitteln ist sie mannigfaltig: aus scheinbaren Widersprüchen werden die immer neuen Formen geschmolzen. Der Drang nach einer großen, einfachen Form trifft mit einem starken Erleben formauflösender Lichtwirkungen zusammen. Der vorbildlich strenge Bau hauptsächlich italienischer Kompositionen [1]) steht lebensnahem Naturstudium an Figuren wie an der unendlichen Weite der luftdurchtränkten heimatlichen Landschaft gegenüber. Diese heterogenen Elemente durchdringen sich wechselseitig: in die harmonisch ausgewogene Komposition schwingt das grenzenverwischende Licht, in die Freiheit und Willkür der Landschaft spannen sich ordnende Richtungen, zusammenfassende, groß gesehene Formen. Während die frühen Arbeiten formal durch nichts mehr charakterisiert werden, als durch den unaufhörlichen, irrationalen Wechsel ihrer kurvigen Bewegungen in der Höhen- wie in der Tiefenwirkung, sind es jetzt — später überhandnehmende — geometrische Grundvorstellungen, in denen Beruhigung gewonnen, Erregung gebannt und damit in der Wirkung kondensiert wird. Das diese strengen Formen erweichende Licht ergießt sich über Körperformen, deren weiche Gliederbewegungen und abrundende Aktion in Einzelfigur wie in der Gruppe das Gewichtige geometrisierenden Ordnungswillens abschwächen. Noch werden alle scharfen Ecken und Kanten gemildert. Eine bloße Übernahme italienischer Renaissancegroßformen war für Rembrandt gar nicht möglich — die Umarbeitungen der Kopien zeugen dafür. Die unmittelbare Lebensanschauung muß als das Primäre gelten. Die Auffassung der Renaissanceformen geht vom eigenen, nur allmählich fester werdenden Körpergefühl aus, das ohne Zweifel aus der Anschauung klassischer Formen, die Rembrandt nur allmählich in ihrer architektonischen Geschlossenheit verstand, starke Bildungswerte empfangen hat. Wie einem aus der Erlebnisfülle eines Kunstwerks eine aktivformende Kraft für die Anschauung der Natur erwächst, so mögen die zahlreichen, mannigfach verbürgten Kunsteindrücke Rembrandts ihm in der Stilbildung (auch vor der Natur) Wege gewiesen oder wenigstens Stützen geboten haben. Über das

[1]) Eugène Müntz, Gaz. des Beaux-Arts, XXXIV, 1892, 196—211. Hofstede de Groot, Jahrb. d. pr. Ks. XV, 1894, 175—181. Valentiner, Umgebung, 1905.

bloße Nachempfinden ging er als guter Schüler ebenso hinaus, wie er die fremden Formen nicht bloß aus Bequemlichkeit als „Krücken“ [1]) entlieh.

Die Bildfläche wird neu organisiert, in immer wachsenden Formen befestigt. Die natürlich gesehene holländische Flachlandschaft mit niedrigem Horizont ist als Schauplatz der Kompositionen dieses Stils nicht brauchbar. Es war gewiß nicht bloß das Interesse an den italienischen Motiven, das ihn zu ihrer Verwendung trieb. Da waren Landschaftsformen, die als plastische Körper etwas bedeuten konnten, während für die heimische Ebene doch immer das Atmosphärische, Verschwebende bestimmend blieb. Wichtig ist für uns, daß beide Formen nebeneinander hergehen, wenngleich die spezifisch atmosphärischen Bildungen mehr dem Anfang, die überwiegend „gebauten“ Formen mehr dem Ende dieses Abschnitts zugehören. Angleichen von Figur und Umgebung im Sinne stärkerer und proportional ausgeglichener Belastung der Bildfläche führt zu einem Vordringen flächenmäßig faßbarer Ordnungen, mit geometrischen Formen zu Neigung zur Symmetrie, in deren Achse das Bedeutsame von selbst seine Betonung erhält. Damit wird aber gleichzeitig die Freiheit der Bewegung eingeschränkt und das Bewegungstempo gemindert.

Die in unsern Beobachtungsreihen angewandte, vorwiegend die Bewegung in der Längsrichtung charakterisierende Methode mußte ergänzt werden durch eine engere Verknüpfung ganzer Kompositionen aus allen Schaffensgebieten auf engerem Zeitraum, die schon wegen der starken Verschiedenheit der Bildaufgaben einer Behandlung in Reihen zuviel — inneren wie äußeren — Widerstand entgegensetzen. Einerseits tritt der Reichtum der Phantasievorstellungen bei der Ausbildung verwandter Themen in Erscheinung, andererseits lassen sich ganz unterschiedliche Stoffe durch vorherrschende, einige Zeit gleichbleibende Motive in Bewegung oder im Detail verbinden. Wir erfahren zugleich etwas über die Herkunft und Erarbeitung einzelner Formen in der Durchdringung von Natur- und Kunsterlebnissen [2]).

Die Wandlungsfähigkeit des Formalen ist gebunden an eine Kontinuität der Empfindungs- und Gedankenwelt des Künstlers, die sich nur in größeren Zeitläuften umbildet. Darum gibt es bei trennenden Beobachtungen häufig zugleich beharrende Motive, die — einzeln genommen — zu zeitlichen Bestimmungen nicht ausreichen. Der Formenwandel an der Schwelle der fünfziger Jahre vermittelt uns das Bild eines auf neue Wertordnungen gerichteten Strebens, das in dialektischem Wechselspiel imitativer und stilisierender Bemühungen zu einem menschlicher wie künstlerischer Entwicklung gleich gemäßen Überwiegen der rationalen Elemente des Bildaufbaus führt.

---

[1]) Gegen diese Auffassung C. Neumanns, Werkstatt, 1918, wandten sich in ihren Besprechungen dieses Buchs H. Kauffmann, Repert. f. Kw. XLIII, 1922 und F. Saxl, Kunstchronik und Kunstmarkt NF XXXII, 1921, 321—27. Ausführlicher äußert sich Saxl in Oud Holl. XLI (1923—4) 145—160, (Nachtrag S. 264). Vgl. Valentiner, Umgebung, 1905, S. 64 ff.

[2]) Der ersten Hälfte der fünfziger Jahre scheinen auch die Zeichnungen nach indischen Miniaturen zuzugehören. Sie haben vor allem die Kostümkenntnis Rembrandts bereichert und mögen auch an der Ausbildung physiognomischer Feinzeichnung beteiligt sein. Wegen HdG 926, Hind 74 (Lpm. IV—71), im kompositionellen Zusammenhang mit B. 29 — 1656, ist dieses Datum in Vorschlag gebracht worden. Vgl. Sarre, Jahrb. d. pr. Ks. XXV, 1904, 143—158 und XXX, 1909, 283—290.

Die zweite Hälfte der fünfziger Jahre.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre entwickelt die Kunst Rembrandts einen neuen Körperstil. Das Vorangegangene wirkt als Vorbereitung. Die Architektur des großen Ecce homo (B. 76—1655) steht wie ein Wahrzeichen dieses neuen Strebens: kein Zweifel, die Folgezeit ist von architektonischem Grundgefühl beherrscht. Zugleich gewinnen die Figuren einen bisher nicht gekannten Grad von Realität des Körperlichen. Die Linie — ob energisch durchgezogen oder sacht abtastend — bisher wesentlich doch Umriß abstrakten Charakters, modelliert jetzt immer mehr im Sinne der Kontinuität der plastischen Formen.

In der Betrachtung der Zeichnungen können wir an das vorige Kapitel anknüpfen. Dort war die Entwicklung bis zum Überhandnehmen der architektonisch — stilisierenden Tendenzen geführt. Wir sahen die Vermittlerrolle der Renaissancekompositionen. Die Vermählungsszene (V. 284) mit ihrem streng symmetrischen Aufbau wirkt weiter. Wir erkennen die Gruppierung in der Zeichnung des Zinsgroschens der Slg. Fr.-Aug. II. (V. 400, Abb. 9) wieder. Diese Skizze zu dem 1655 datierten Bild, B. 403, läßt sich auch durch enge Übereinstimmungen mit Formen der Ecce homo-Radierung in dieser Zeit befestigen. Die Symmetrie der Hauptgruppe wirkt sich auf die wesentlich in Isokephalie gegebene Zuschauergruppe aus. Die Figuren sind im Halbkreis dicht gedrängt und sehr groß gezeichnet. Die Szene rückt uns nah, wir treten sozusagen in den Kreis ein. In einer neuen „Gegenwart" bewegen sich Hände und Füße, die Köpfe bekommen eine neue Intensität des Blickens, dem jetzt nichts mehr von bloßer Andeutung des gewollten Ausdrucks anhaftet. Alles ist stofflich gefühlt, man beachtet Feinheiten der Haut am Kopfe Christi und des Pharisäers, den wattigen weißen Bart rechts neben Christus [1]), dagegen das rauhe strähnige

[1]) Ähnlich stofflich wirkt die Berliner Zeichnung nach der Medaille des Andreas Doria (HdG 100).

V. 400 220×190

Abb. 9. Der Zinsgroschen — um 1655

Haar der dunkelbärtigen Randfigur im Profil. — Im Sinne der früher erörterten Gewohnheit konzentriert sich auch hier fast alles Ausdrucksmäßige in die Oberzone, während überraschend wenig Fußpartien zu unterscheiden sind. Über der in sich bewegten Silhouette der Köpfe steht folgerichtig zunächst ein leerer Raum, um die Beweglichkeit nicht durch Architekturangaben zu hemmen, dann bemerkt man einen

Pfeiler über der Hauptgruppe, der im Bilde (besser) durch einen Torbogen ersetzt worden ist. Die Fenster rechts und links sind frontal gesehen, darin auftauchende, gespannt beobachtende Figuren rahmengerecht gegeben. Das Ecce homo-Blatt (B. 76) bietet eine Fülle solcher Rahmungsbeispiele. Die Verfolgung dieser Fenstermotive auch in Schrägansichten bis in die Frühzeit liefert eine prächtige Illustration der allgemeinen Stilbewegung.

Unsere Stellung innerhalb der fünfziger Jahre zu fixieren, rufen wir uns noch einmal die datierten Blätter von 1652 und 1659 ins Gedächtnis. Im Vergleich zu unserer Zeichnung kommt einem eine gewisse Dünnheit der Homerzeichnung, HdG 1234 (Abb. 6), erst zu Bewußtsein. Es wird deutlich, was mit den Bezeichnungen abstrahierender Umriß, angedeuteter Ausdruck gemeint ist. Wie locker erscheint die Gruppierung im Vergleich zum Zinsgroschen, dessen Ordnung wiederum gegenüber den auf der Münchener Zeichnung der Ehebrecherin (Abb. 7) vorherrschenden flächenmäßig-geometrisierenden Bauformen mehr latent empfunden wird. Die quellende Körperbeweglichkeit des „Zinsgroschens" steht schichtenmäßig verhämmertem Ansichhalten gegenüber. Neben der Beweglichkeit des Pharisäers von 1655 wirkt die entsprechende Gestalt von 1659 zusammengehalten. Daß dies nicht dem anderen Thema zuzuschreiben ist, mag die Ehebrecherin, die Valentiner unter Nr. 407 abbildet, beweisen. Um den „Zinsgroschen" gruppieren sich in formaler Verwandtschaft V. 415, 214 und 124. Auch kann V. 413 nicht vor dieser Zeit entstanden gedacht werden.

Von der Dreiergruppe des Zinsgroschens ausgehend, möchten wir den Triumphzug der Judith, V. 216, hier eingliedern, der auch der Berliner Skizze zum Suessabilde von 1655 vergleichbar ist. Die Figuren auf V. 216 sind dem Zinsgroschen größenverwandt. Die breitere Feder läßt sie straffer erscheinen. Im übrigen erfordert die veränderte Bildaufgabe eines Zuges die Betonung der Bewegungsrichtung. Sie wird fast ohne Zuhilfenahme einer Bodenschräge bzw. einer Raumdiagonale erreicht. Der Zug drängt gerade auf uns zu. Vergleichen wir für frühere Gestaltungen etwa den Auszug Lots (V. 37—40) und für die schreitende Gruppe den Emmausgang, HdG 612, wird der Sinn dieser frontal-symmetrischen Anordnung wesentlich gleichgerichteter Körper erst klar. Auch V. 38 hat dagegen etwas Schlenderndes. — Lassen wir einen solchen Zug eine Treppe herunterkommen, ergibt sich die Form von V. 268, Susanna, zur Richtbank geführt, wird durch den jungen Daniel gerettet. Auch auf diesem Blatt wird die Gruppe durch Architektur (bzw. durch plastische Motive) im oberen Bildfelde befestigt. — Für diese Stilstufe ist die Art des Treppensteigens charakteristisch: ein Bein gestreckt, das andere streng vorwärts gehoben und so geknickt, daß der aufsetzende Unterschenkel senkrecht steht, so daß von vorn gesehen ein Ausbiegen kaum zu merken ist.

So ist das Aufsetzen des Fußes auf die Treppe auf der doch wohl echten Rotterdamer Zeichnung des Gleichnisses von den Arbeitern im Weinberg, V. 370. Für die bei Valentiner folgende Zeichnung desselben Themas in Turin (371) wird in der zugehörigen Anmerkung eine Ansetzung in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre offen gelassen. Tatsächlich sind die Unterschiede (für die belanglos wäre, ob V. 370 doch nur als Kopie gelten könnte) so groß, daß wir aus dem Vergleich etwas über die Stil-

bewegung in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre erfahren. Die Turiner Zeichnung ist enger gefaßt, auf die Hauptfiguren beschränkt, die bedeutender erscheinen. Die Kopfhöhen sind angeglichen. Die Schranke hat sich zur Horizontalen gestreckt. Reine Profile sind einander zugekehrt. Parallel zur Bildebene laufen die Arme, der Brüstungshorizontalen angeglichen, aufeinander zu. Die Subordination weicht einer Art Gleichwertigkeit in der Handlung, doch ist die Bedeutung des Herrn durch die

V. 257 195×243

Abb. 10. Der Engel verläßt das Haus des Tobias — Ende der 50-er J.

größere Freiheit seiner Erscheinung und durch die Rahmung unterstrichen. Es gibt kaum Detailformen. Die Parallelschraffen legen mit Eindeutigkeit die plastischen Großformen zwischen den geradlinigen und geschlossenen Umrissen fest. Auffallend ist die geringe Zahl der vorkommenden Richtungen, Parallelzüge wiederholen die hauptsächlichen Bewegungen. Man vergleicht etwa die Richtungen sämtlicher Arme, sie sind dem Raumspiel perspektivischer Verkürzungen, die V. 370 noch durchaus bestimmen, entzogen. Mit der dem Spätstil entsprechenden Flächenbindung und Geometrisierung ist ein Höchstmaß von Deutlichkeit erreicht [1]). Kopfrichtungen

[1]) Übrigens hat der jugendliche Arbeiter drei Arme, ohne daß darunter der Eindruck der „Richtigkeit" litte.

und Armbewegungen entsprechen sich im allgemeinen. Die frühere Bewegungsart, von den dreißiger Jahren an stark durch Kontrapostmotive bestimmt (Leonardo), wird zu einer einheitlich-nachdrücklichen Bewegung. Gegenüber den latent geometrischen Formen in vorwiegend perspektivischer, d. h. erscheinungsmäßiger Wiedergabe werden hier planimetrische Figuren und Gruppengrenzen erreicht. In diesen Ordnungen der scharfen Richtungen erhalten auch die Gelenke und Körperformen eine neue Eindeutigkeit.

Wir können diese Beobachtungen an V. 257, der Engel verläßt das Haus des Tobias (Abb. 10) fortsetzen. Neben den Hauptrichtungen des Rahmens ist die Strahlenbahn des Engels für den Bildaufbau maßgebend. Sie liegt wie die Schraffenrichtung dieser späten Zeit mit Vorliebe etwa unter 45° nach rechts geneigt, also in der Schrägrichtung, die am ehesten flächenhaft empfunden wird. Kleinere und größere Winkel wirken stärker raumbildend. Vom knieenden alten Tobias zum Engel geht eine einheitliche Bewegung, deren unabgelenkte Richtung noch dadurch bekräftigt wird, daß Gegenrichtungen ungefähr im rechten Winkel dazu stehen. Wenn man das intentionale Bewegungssystem dieser Komposition aufstellen wollte, erhielte man in der Hauptsache ein Netz von Horizontalen und Vertikalen, über das ein zweites um 45° gedreht gelegt wird, dem sich zumeist die eigentlich handelnd (strebend) bewegten Glieder anschmiegen. Es liegt für unser Erkennen das kristallinische Wesen der späten Rembrandtschen Bildschöpfungen hier deutlich vor uns. Das Angleichen der Richtungen bringt auch ein Angleichen der Formen mit sich. Richtungsgleichheit bringt in die Überschneidungen einen neuen Zug. Während früher Überschneidungen schräg zueinander gestellte Körper deutlich scheiden und den Raum in allen Ausdehnungen verdeutlichen, scheinen jetzt verschiedene Figuren (gleichsam aus einem Block gehauen) zu einem einzigen Organismus kristallisiert. Früher kommen die Individuen mehr losgelöst zur Geltung. Jetzt schmiegen sie sich in der Form so eng aneinander, daß gemeinsame Konturen zustande kommen können. Die Frau rechts in der Tür hat den sichtbaren Arm in die Strahlenrichtung gestellt, die Hände aber und der andere Unterarm passen sich dem Türrahmen an. Der Kontur der Frau links läuft mit dem des alten Tobias zusammen. Wie die beiden Oberarme der Frauen aneinanderstreifen, ist die Profillinie des alten Tobias gleichzeitig ausdrucksvoller linker Umriß des Sohnes. Arme und Hände laufen bei ihnen so zusammen, daß man sich an die Zeichnung des Weinberggleichnisses (V. 371) erinnert fühlt, wo gerade die Arbeitergruppe das Angleichen der Formen eindeutig illustriert.

Diesem begrifflicher Analyse so außerordentlich zugänglichen Stil zugehörig ist V. 143, Delila ruft die Philister. Wenige und eindeutige perspektivische Angaben führen uns in den Raum, dessen Rückwand durch große, aufrißhaft gegebene Architektur gegliedert ist. Delila hält sich mit dem Oberkörper streng in der Senkrechten. Ihre linke Hand ist als Wegweiser horizontal vorgestreckt, der ganze Körper, von der Bewegungsrichtung beherrscht, in reines Profil gedreht. Der Gegendrang von Seiten der Philister macht sich in dem einen Vorhangzipfel Luft, der aus dem pfeilerhaft organisierten Ensemble herausstößt. Man muß weiter beachten, wie die Charakteristik des

Fußbodens im Sinne der Formenangleichung eingreift. Die perspektivischen Tiefenlinien rechts laufen bis in die Vertikalrichtung des Vorhangsaumes. Die Tiefenlinien des Podiums interpretieren wiederum die Schreitbewegung, denn sie werden unfehlbar mit der Bewegung der Beine Delilas zusammengesehen. Horizontalschraffen über Podium und Beinen unterstreichen die Bewegungsrichtung, in die auch die Horizontalen der Hintergrundarchitektur einstimmen. Es bedarf noch eines Hinweises auf das Drängende des vorspringenden Teils der ganz vereinfacht gegebenen Bettstatt, deren Umrißlinie mit der Treppenlinie zu einer Kaskade zusammenwirkt. Wie auf den übrigen Zeichnungen laufen Schrägschraffen in offenen Parallelen von ziemlich gleichbleibendem Abstand unter 45° in der üblichen Handbewegung des Schraffierens.

Wir müssen den sich bietenden Vergleich mit V. 163 nutzen, um die Spanne zu dieser „um 1655" wohl richtig datierten Zeichnung gegenwärtig zu machen. — Die Figur des Boten ist im Spiegelsinne mit dem Goliath der 1655 datierten Radierung B. 36 zu vergleichen. — Jetzt wird uns die Straffheit des Delilablattes mit seinen strengen Richtungen und festen Raumgrenzen offenbar. Der vergleichbare Vorhang rechts bewegt sich krauser und willkürlich, die Bewegung scheint vom herantretenden Boten aufgenommen und steigt im Bogen zu David empor. Die Köpfe sind in verschiedene Richtungen gedreht, so daß die Erzählung in die Raumschräge geht. Das etwas Schlendernde der Bewegung Davids setzt eigentlich schon mit den weichen Formen des Stuhles ein, von dem er sich erhoben hat, und wird in der Saumlinie des Tischtuchs wie in dem schleppenden Mantelsaum weitergeführt. Beachtet man noch die weichen Formen des gegenständlich schwer faßbaren Hintergrunds, dann die schwingende Fußlinie, so kann diese Interpretation in alle Details weitergeführt werden.

In einen Raum von ganz anderer Festigkeit führt uns V. 59, Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht. Diese Komposition weist uns den Weg, auf dem die Formen der Delilazeichnung, deren Flächigkeit hier noch nicht erreicht ist, errungen sind. Die perspektivischen Tiefenlinien bleiben nicht auf den Vordergrund beschränkt. In der Rückwand wird die Türnische kräftig modelliert, die geöffnete Tür schiebt sich wie ein Keil vor. Mit dieser Präzision der Wiedergabe von Architekturgliedern läßt sich etwa die Ausbildung des Hintergrundes auf dem II. Zustand der Porträtradierung des Jan Lutma (B. 276—1656) vergleichen. Die Schraffen zeigen noch nicht jene durchgehende Gleichrichtung, sie machen die räumlichen Richtungen mit, an der Architektur etwa in der perspektivischen Flucht, wie wir sie in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre (auf V. 348 a) in zarter Andeutung gefunden haben. Wenn auch Mauern und Gewölbe bei bloßliegender Struktur solche Linien (als Fugenlinien) zeigen können, so sind diese Schraffen keineswegs naturalistisch-imitativ zu verstehen. Auch wird in den Schraffen nicht mehr bloß die Dunkelheit (als modellierender Faktor der Lichtwirkung) gesucht, die Schraffen sollen an eine bestimmte Raumstellung gebunden werden. Die Perspektive ist nicht konstruktionsmäßig auf einen einheitlichen Fluchtpunkt gerichtet. Die Fluchtpunkte liegen meist so, daß die Figuren nicht in das Drängen der Konvergenzen einbezogen werden. Eine Ausnahme machen die Fliesenangaben, die aber — wenn man die Darstellung der Figuren in Betracht zieht —

viel zu wenig zusammenlaufend gegeben sind. Auch diese Abweichung von konstruktiver Richtigkeit dient der stärkeren Flächenhaftigkeit, die sich in der eigentlichen Szene mehr durchgesetzt hat, während an den Bildrändern die illusionistischen Raumelemente überwiegen. Die Anlage der Gruppe bewegt sich in der Richtung auf V. 371, nur stehen dieser reinen Umrißsprache noch die vielen plastischen Bemühungen im einzelnen entgegen.

Um uns den Unterschied zum vorigen Zeitabschnitt zu vergegenwärtigen, blicken wir auf V. 66 vom Anfang der fünfziger Jahre zurück. Der Raum zeigt sich gegenüber der Zeichnung des Linsengerichts, wo das Zimmer enger und kubisch streng gefaßt ist, verfließend. Die geradezu identischen Fensterformen mit der Bank erweisen die Überlegenheit der späteren Bildungen. Vor allem wird die Funktion der raumklärenden Schraffen der späteren Zeit deutlich, und die Gestaltung der Tür zeigt den neuen plastisch-tektonischen Sinn.

Die neue Meßbarkeit der Raumdimensionen der Linsengerichtszeichnung, eine Art kubischer Gleichwertigkeit von Figur, Bauteilen und dem von ihnen eingeschlossenen Raum, gibt auch V. 115, Joseph deutet Pharao Träume. (Die deutliche Schichtigkeit des Raumes läßt auch Zeichnungen wie V. 272 in dieser Zeit entstanden denken.) Die Formen links, Eingangssäulen, im Durchblick die tonnengewölbte Halle, stehen an Raumplastik V. 51 nicht nach. Die Gestalt des Thronbaus ist in der Reihe V. 199, 176, 115 und 116 stilistisch zu werten. Sie geht vom Kurvenstil der vierziger Jahre über die weiche Architektonik der ersten fünfziger Jahre zu unserer Zeichnung, während wir in V. 116 offenbar den Anschluß an die Gruppe unserer bisher reifsten Blätter finden, wo Raum- und Flächenformen sich durchdringen.

Mit der Flächigkeit aber werden zugleich neue Kunstmittel erschlossen. Bei dem Zinsgroschen von 1655 (Abb. 9) bemerkten wir eine Herauslösbarkeit der Mittelgruppe aus der Masse, aber eigentlich wird der Fluß der Figurenreihe formal kaum unterbrochen. Die Münchener Ehebrecherin setzt in voller Deutlichkeit drei in sich geschlossene Gruppenkomplexe gegeneinander. Diese Gruppen sind nicht nur durch gemeinsamen Umriß sondern auch durch eine Gemeinsamkeit ihrer Bewegungsrichtungen zu Einheiten zusammengefaßt. Man kann dann bemerken, daß auch die Architekturbildungen darauf Rücksicht nehmen. Pfeiler und Wände rücken nah heran.

In voller Wirksamkeit finden wir diese Wand- und Pfeilerarchitektur, die jetzt auf das Maß der menschlichen Figur proportioniert ist, auf der Blindenheilung durch Christus in Rotterdam, V. 411. Wir sehen die Gruppen durch Zwischenräume voneinander getrennt, die nicht nur durch die Architektur unterstrichen werden. Die vertikalisierte Haltung der Figuren bewirkt, daß auch geringe Abstände deutlich, ja schluchtartig empfunden werden. Am Rande rechts ist die Konsonanz zwischen Pfeilerrückwand und vorderen Treppenstufen bemerkenswert. Zusammenklingen von Figuren und Architektur verwandter Art zeigt die reich lavierte Verleumdung Petri (Lpm. I—141). Es bleibt charakteristisch, daß die großen Architekturteile kurz abgeschnitten werden, wodurch die Funktionen der einzelnen Glieder innerhalb des Bildrahmens zu unmittelbarer Wirkung gelangen. Große, massige Architekturvorstellungen werden in ihrer Blockhaftigkeit durch die Empfindung ihrer körperlich-

räumlichen Nähe (Nahsicht) anschaulich gemacht. Freie Luft kann nur wenig durch die Bogenöffnungen eintreten. Eine gleichmäßige Belastung der ganzen Bildfläche ist erzielt.

Stilistisch gehört auch die Enthauptung Johannis, V. 283 hierher. Der Schacht ist im Mittelteil in der Art des Spätzustandes der Ecce-homo-Radierung (B. 76) gezeichnet. Die verschiedenen Zustände des Ecce homo zeigen uns, wie sich der Gedanke des großen Sockels an dieser Komposition entwickelt. Mit dem Weglöschen der unteren unruhigen Zuschauerreihe ist ein Strich unter die künstlerische Vergangenheit gemacht. Noch 1655 bleibt eine Diskrepanz architektonischer Großform und relativ kleiner, beweglicher Figuren, einige Jahre später ist dann die Proportionierung von Mensch und Bau zugunsten einer monumentalen Gesamtwirkung erreicht.

Zeichnungsblätter nach 1655 zeigen uns, wie die neue Hintergrundarchitektur allmählich an die Hauptgruppe herangeführt wird. V. 407, eine der Münchener Ehebrecherin vorangehende Fassung dieses Themas, macht uns einen größeren Abstand von dem 1659 zu datierenden Blatt wahrscheinlich. Die Figurenreihe mit der Vielzahl der Kopfwendungen ist in ihrer Beweglichkeit dem Zinsgroschen (Abb. 9) verwandt. Die Architektur — in sich straff, ohne einheitlichen Fluchtpunkt gezeichnet — mit den perspektivischen Angaben in den Bogenwölbungen liegt in der Richtung von V. 59. Das Motiv des durch eine Bogenöffnung sichtbaren Turms hätten wir auf der Blindenheilung, V. 411, bemerken können, wo es im Sinne des entwickelteren Stils näher gerückt und strenger erscheint, zugleich fehlen die Konvergenzen in der Bogenleibung.

Der Stilcharakter dieses Abschnittes bringt es mit sich, daß man sich zweckmäßig auf dem Weg über die architektonischen Gestaltungen einfühlt. An ihnen läßt sich die Vorstellung einer formalen Entwicklung ableiten, die man auch den freieren, etwa den landschaftlichen Kompositionen gegenüber als ordnendes Netz im Auge behält. Für Gestaltungen in landschaftlicher Umgebung bieten sich uns als Vergleichsmaterial unter den zeitlich bestimmten Radierungen der 1657 datierte hlg. Franz im Gebet (B. 107) und um 1657/58 der vom Engel gestützte Christus auf dem Ölberg (B. 75), zu dem wir die Hamburger Zeichnung (HdG 344) besitzen, ferner die ganz flüchtige Skizze in Dresden (HdG 220). Die Anregung zu dieser ikonographisch seltenen Darstellung ist in einem italienischen Vorbilde zu suchen. Die Hauptgruppe ist dicht an den Typus des von Voss als Lelio Orsi abgebildeten Braunschweiger Gemäldes gelehnt [1]), doch ist das Übereinander der Gruppen bei Rembrandt vermieden [2]). Die dreiecksförmige Komposition ist im Sinne der vertikalisierten Blockform gewandelt. Die für diese Zeit (1658) bezeichnende Konsonanz findet in dem Beieinander der Köpfe, in dem horizontalen Ineinander der Arme optisch-unmittelbaren Ausdruck. Die auf die Schulter Christi gelegte Hand des Engels verstärkt die Empfindung von der Seite

[1]) Münchener Jahrb. 1911, II. Halbbd., S. 235 ff., Abb. 1 (Gal. Nr. 475). Der Name dieses Künstlers ist im Inventar Rembrandts von 1656 genannt. HdG, Urkunden, Nr. 169. Valentiner, Umgebung, S. 78 f.: „Lely de Novellaene" — Lelio de Novellara.

[2]) Das Gethsemane-Blatt der Slg. HdG, publ. von Becker, Neue Folge, 1923, Nr. 35 als der „Spätzeit" angehörend, weist seinem Stil nach charakteristisch in die dreißiger Jahre.

der Phantasieanregung her. Die Schlafenden rechts sind wie in den Boden eingesackt. die Häscher rücken als Silhouettendunkel an. Der mächtige Festungsbau mit dem steil abfallenden Turm hält alles Unruhige von der Hauptgruppe ab.

Dieser Zeichnung stilistisch auf das Engste verbunden ist V. 34, Hagar und Ismael in der Wüste, in der gleichen Sammlung. Verwandt sind Bodengestalt und räumliche Angaben, die dominierende große Gruppe und der Schläfer abseits [1]). Vergleichbar ist die Eindringlichkeit der Glieder- und Gelenkaktion, Neigung zu Parallelzügen, deutlichen Winkelungen, intensiver Gefühlsausdruck. Diese überaus schönen, spontan wirkenden Blätter zeigen mit den noch anzuschließenden zusammen starke Ergriffenheit [2]). Sie hat dem Künstler die Feder geführt. Weiche Hilfsbedürftigkeit und helfender Wille kommen zusammen. In diesem Geiste ist die zarte Berliner Zeichnung des Aufbruchs nach Ägypten (V. 335) entstanden, die sich auch im Formalen hier anschließt. Die Bewegungsrichtung folgt der Bodenschräge, die — als schiefe Ebene wirkend — die Figuren mit Hilfe der Schwerkraft herunterzieht. So bleiben die Figuren beim Herabsteigen in wesentlich senkrechter Stellung, eigentlich wirkt das Stützen Josephs, diese männliche Haltung, dem Bewegungszug entgegen, es mildert ihn.

Die bewegende Kraft der Bodenschräge wirkt sich bei dem ungestützten Christus der in diese Gruppe gehörenden Berliner Zeichnung Christus findet die Jünger am Ölberg schlafend (HdG 66, Abb. 11) voll aus. Die bewegende Kraft ist durch das Vorlagern des Körperschwerpunkts bei Christus noch verstärkt. Der Umriß Christi ist sehr vereinfacht, seine Bewegungen von wenigen Richtungen beherrscht. Neben der Vertikalen ist es vor allem die durch Bodengefälle und Strahlenrichtung bezeichnete Schräge, die sich in der Haltung und Lage der Figuren auswirkt. Auch die senkrecht dazu stehende Gegenrichtung fehlt nicht, die Rückenlinie Christi bezeichnet sie. Sein linker Brustkontur läuft parallel und setzt sich in dem nachschleifenden Unterschenkel fort. Parallel dazu ist die Kopfachse Petri, sein aufgestützter rechter Arm, schließlich die Gruppe der übrigen Jünger. — Ein Vergleich mit HdG 990, gleichen Gegenstandes, vom Anfang der fünfziger Jahre, zeigt den künstlerischen Fortschritt in bezug auf Ausdruckskraft und Bildorganisation.

Von der späten Christusgestalt auf HdG 66 (Abb. 11) finden wir den Zutritt zur Erscheinung Gottvaters auf V. 9. Die Umrisse der beiden Figuren sind sehr ähnlich, die Art des Herabgleitens ist vergleichbar, der enge Gruppenzusammenschluß spricht auch für späte Ansetzung. Die erregte Strichführung interpretiert den Erregungsgehalt des Vorgangs. Ähnlich rauschende Linien findet man am Thronhimmel auf V. 197, einer sonst architektonisch gefügten Komposition. Die Kartusche über Ahasver darf wohl mit der Taube über dem Haupte Gottvaters von V. 9 zusammengesehen werden. Im Strichcharakter noch enger verwandt ist schließlich die von Hind 1921 publizierte Zeichnung Christus vor Kaiphas bei Henry Oppenheimer [3]). Die strenge

[1]) Für die Laubangaben vgl. I. Zustand von B. 107—1657. — Der schlafende Ismael mag auf Vorstufen von der Art der Dresdener Zeichnung HdG 271 zurückgehen.

[2]) Leider nur in Kopien erhalten sind die stilverwandten Blätter V. 431, Jakobs Traum und der barmherzige Samariter in Braunschweig, repr. in der Mappe der Prestel-Ges.

[3]) Vas. Soc. II Ser., 1921, Pt. II, Nr. 15.

Bildorganisation, die wir in Form der neuen Bewertung der flächenmäßigen Erscheinung in den Blättern um 1658—59 kennen gelernt haben, ist noch nicht erreicht, aber es sind bereits dahingehende Tendenzen zu spüren. Vielleicht könnte hier V. 303, Anbetung der Könige, die Kopie einer sehr wohl im Zusammenhang mit dem Bild im Buckingham Palace (B. 406 —1657) entstanden zu denkenden vorbereitenden Zeichnung vermittelnd angefügt werden [1]).

HdG 66 178×242

Abb. 11. Christus findet die Jünger am Ölberg schlafend — 1657/8

[1]) Diese durch Metallstiftvorzeichnung erwiesene Kopie weist deutlich auf den für die Entstehungszeit des Bildes charakteristischen Stil. Gleichzeitig unterscheidet sie sich von den umstrittenen Münchener Zeichnungen, für deren Echtheit Benesch in den Mitteilungen d. Ges. f. vervielfältigende Kunst, 1925, 2/3 eingetreten ist. Val. hat sie nicht aufgenommen. Hans Kauffmann hat sie in seinem Referat, Oud Holl. XLIII, 1926, 244 abgelehnt und sich auf das Urteil von Saxl, Repert. f. Kw., XXXI, 1908, 531—537 berufen.

Für die in Frage kommenden Blätter ist fast durchweg die für Rembrandt so seltene dichte Anlehnung an ausgeführte Arbeiten bezeichnend, die Komposition des Anbetungsbildes kommt, wenig verändert, mehrmals vor. Inv. Nr. 1626 und HdG 380 (dieses Themas von 1657) schließen sich in den Formen mit HdG 365 (Potipharszene von 1655) zu einer Gruppe etwas schwammig breiter Blätter zusammen, die sich von den echten späten Rohrfederzeichnungen deutlich unterscheiden. Zur anderen Gruppe gehört das dritte Anbetungsblatt und die beiden wilden Blätter der Taufe des Kämmerers, die Saxl (S. 533) als in Anlehnung an B. 98 gefälscht bezeichnet hat. In Raumgestalt und Ausdruckskraft sind die Zeichnungen Rembrandt fremd. Zu dem von Benesch als Beleg herangezogenen Blatt der Albertina HdG 1416, V. 416, ist die Anm. Valentiners heranzuziehen, die diese Zeichnung mit gutem Grund in die Nähe des Nic. Maes rückt.

Die Hintergrundlandschaft italienischer Prägung reicht auch in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre hinüber. Entfaltete Landschaften dieser Art, wie V. 182 oder 238, zeigen noch nicht den reichen und zusammenhängenden Bau etwa der Budapester Zeichnung Christus und die Samariterin, V. 404, die durch den Zusammenhang mit dem 1655 datierten Bilde der Slg. Kappel (KdK. 379) zeitlich festzulegen ist. Reifer und voller, wenn auch zeitlich kaum später anzusetzen, erscheint V. 188, mit quellender, flüssiger Kielfeder gezeichnet, dem sich im Formencharakter V. 343 anschließt. Auch diese Landschaft macht die körperlich-plastische Verfestigung dieser Periode mit, Hausbauten im Hintergrund werden groß und in isolierter Deutlichkeit gezeichnet. Wir vergleichen dafür den Hintergrund auf der Radierung der Samariterin mit Christus von 1658 (B. 70). Die Landschaftsgründe der Radierungen aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre lassen uns Elemente der in den Zeichnungen dieser Zeit begegnenden Formationen erkennen (B. 309, 35, 107—II).

Ein flüchtiger Blick auf die Zeichnungen nach Bauwerken belehrt uns darüber, daß dieser stärkere Sinn für kubische Erscheinung, den wir schon in Kompositionen von der Art des Linsengerichts kennengelernt haben, aus Naturstudien kräftige Nahrung empfangen hat. Das Rheintor zu Rhenen auf dem Louvreblatt HdG 656, nicht vor 1655 zu datieren, liefert im Gegensatz zu der Skizze HdG 857 in Chatsworth, die wohl gleichzeitig mit den Rathausruinen von 1652 entstanden ist, nicht nur eine disziplinierte Raumanlage, die ein Schätzen von Entfernungen möglich macht, sondern gibt auch die umliegenden Gebäude scharf umrissen und in deutlicher Kennzeichnung der in der Tiefenrichtung verkürzt erscheinenden Flächen. Diese Stilstufe scheint auch durch Hdg 1392 und durch die Utrechter Marienkirche bei Hofstede de Groot deutlich vertreten. Reifer noch erscheint Hdg 320.

Wir kehren zum Thema Christus und die Samariterin zurück. V. 405 ist reifer als die Budapester Zeichnung (V. 404) und kann als in den Formenkreis der Radierung B. 70 und des Petersburger Bildes B. 592, beide von 1658, gehörig angesehen werden. Der stilistische Zusammenhang dieser Zeichnung mit V. 423 ist evident, und man fühlt sich geneigt, mit dem Bilde dieser Zeichnungen im Auge, etwa V. 197 und 186 [1]) vergleichend heranzuholen. Die im Tiefensinn etwas lockere und in starker Niveaudifferenz zur Hauptszene gegebene Masse im Hintergrund von V. 423 läßt uns auch die großfigurige Dresdener Kielfederzeichnung der Taufe Christi im Jordan (V. 350) hierhersetzen. Das Herausheben der Hauptfiguren vor eine geschlossene Menschenwand ist für die späte Zeit charakteristisch, doch scheint hier der flächenmäßige Zusammenhang von Vorder- und Hintergrund, den unsere 1659 datierbare Zeichnung V. 408 (Abb. 7) bietet, noch nicht gegeben.

Die Figuren im Wasser lenken unsere Aufmerksamkeit auf eine Erscheinung, die sich als besonderes Merkmal der Spätzeit erweisen läßt. Das Wasser reicht dem Täufer bis über die Kniee, es ist nicht durchsichtig gezeichnet, so daß man etwas von den Füßen zu sehen bekäme, noch spiegelt sich der Oberkörper in der Wasserfläche. Vielmehr sind die dünnsten Beinpartien weggeschnitten, womit die Figur an Stabilität

[1]) Den Abstand zur ersten Hälfte der fünfziger Jahre zeigt ein Vergleich mit der Befreiung Petri in Frankf. a. M. HdG 333 — „aus der Spätzeit".

gewinnt. Die Susannendarstellungen mögen dies belegen. V. 260 und das Haager Susannenbild B. 193 von 1637 zeigen uns die ganze Figur, wie auch V. 262 im Zusammenhang mit dem Berliner Bild B. 322 mit dem Schlußdatum 1647 [1]), wo wie auf dem Louvrebilde B. 324 auch — ein leicht eingetauchter Fuß durch das Wasser durchschimmert. Hier darf man vielleicht das Londoner Bild der badenden Hendrickje von 1654, B. 353, die bis zur Hälfte des Schienbeins im Wasser watet, einschieben. Die Susanna auf V. 263 [2]) hingegen steht wie Johannes der Täufer bis über die Kniee im Wasser. Dies mit Kielfeder und Pinsel in dünnflüssigem Material gezeichnete Blatt des Berliner Kabinetts ist von besonders sonniger Wirkung. Im Stil paßt es in diese späte Zeit mit seinen kubischen Angaben im Vordergrund und dem vollen, blockigen Körpergefühl. Trotz der Flüchtigkeit der Zeichnung empfindet man in dem Susannenakt die weiche Rundung des im Großen gesehenen Frauenkörpers, dessen Studium Rembrandt offenbar seit 1654 mit besonderer Hingabe wiederaufgenommen hat, während der männliche Akt fast ganz zurücktritt. Das Jahr 1658 bringt in den Radierungen unter insgesamt 8 Blättern 4 Akte, B. 197, 199, 200 und 205, unter den 2 Blättern von 1659 ist die Jupiter und Antiopedarstellung, es folgt als einzige Radierung von 1661 die Frau mit dem Pfeil, B. 202. So wird man sich mit der Einordnung der Zeichnungen zweckmäßig an die gegebenen Daten halten und die überwiegend weichen und lichten Akte näher an die Louvre-Bathseba (B. 354—1654), die kräftiger plastisch modellierten Akte aber an die Spätradierungen heranrücken. So dürfte der aus der Heseltine-Sammlung ins Amsterdamer Kabinett gelangte liegende Akt HdG 1032 und HdG 254 um 1655 zu datieren sein. Der von F. Königs erworbene sitzende Rückenakt mit dem Ofen im Hintergrund ist mit dem Amsterdamer Akt HdG 1201 offensichtlich gleichzeitig entstanden und mit der Radierung der Frau am Ofen wohl 1658 zu datieren [3]). Diese Zeichnungen kreisen zumeist um dasselbe Modell, in dem man Hendrickje wird erkennen dürfen. Der genannte Rückenakt in Kielfeder bei Königs gibt uns ein Beispiel für die für zahlreiche Spätblätter charakteristische rauhe Lavierung. Über den Akt selbst wird in immer neuem Ansetzen, die Muskelformen herausarbeitend, gegangen, in kleineren Tupfen und Strichen, um wässeriges Ineinanderlaufen zu vermeiden. Die Pinselarbeit kann so ausführlich werden, daß das Gerüst der Federstriche im Gesamtbilde fast untergeht.

Diese reiche Technik kommt in ihrer Wirkung dem gemalten Bild nah. Rembrandt verwendet sie auch sonst noch für Studien nach der Natur. Wieder scheint es Hendrickje zu sein, die wir in einer ganzen Anzahl dieser bei aller Durchgeführtheit frisch wirkenden Zeichnungen dargestellt finden. Brustbilder an einer Fensteröffnung, HdG 256 in Dresden, HdG 1000 und die beiden Stockholmer Blätter HdG 1590 und 1591 dürfen zeitlich nicht auseinandergerissen werden. Sie zeigen die für die Spätzeit charak-

[1]) Hans Kauffmann, Jahrb. d. preuß. Ks. XLV, 72—80.

[2]) Valentiner, Zeitschrift f. b. K., NF. XIX, 1908, 38. Bode, Amtl. Ber. XXX, 1908, 63 und Die graph. Künste, XXXI, 1908, 106.

[3]) Hierher gehört auch Lpm. IV—85 und der auf niedrigem Schemel sitzende Akt der Slg. A. Strölin (ehem. Edw. V. Utterson) repr. Société de Reproduction des Dessins de Maitres, V, 1913, Paris.

teristische Anpassung an den Rahmen [1]) bzw. das Durchhalten einmal angeschlagener Schrägmotive im strengen, durch Parallele und dazu Senkrechte gebundenen System (HdG 256). Die breite Technik gibt nicht nur eine machtvolle Entwicklung des Körpervolumens, sie erzielt darüber hinaus in Helldunkeleffekten eine ausgesprochen farbige Wirkung, ein Weiß setzt sich gegen dunkelfarbigen Stoff ab [2]). — Suchen wir Vergleichbares aus der Malerei, so fällt B. 397 -1651 schon wegen des kindlichen Typus aus, umsomehr als man mit Wichmann in der Dresdener Zeichnung Hdg 253 ein mit gutem Recht als Vorzeichnung zu diesem Bild [3]) anzusprechendes Blatt erkennen wird. Unter den Gemälden möchte man vielmehr an die Berliner Hendrickje am Fenster (B. 437) denken, die mit den aufgeführten Zeichnungen gut zusammengeht, wenn man die kleinen Skizzen im Verhältnis zum lebensgroßen Bild angemessen wertet. Die schräge Kompositionsanordnung findet sich auf dem 1657 datierten Gemälde der Hendrickje im Bett in Edinburg (B. 435). — Zu den Zeichnungen im Fensterrahmen gesellt sich, die Frau in ganzer Figur zeigend, HdG 1011, auf deren Zugehörigkeit zu unseren Blättern schon Kruse hingewiesen hat [4]), Technik und Gestaltung erinnern an die räumlichen Angaben der Aktzeichnungen mit dem Ofen. Den Abstand zur ersten Hälfte der fünfziger Jahre zeigt etwa das jetzt im Rembrandthuis bewahrte schlafende Meisje Hdg 1007.

Im Stil völlig anzuschließen ist aber auch die Modellstudie zur Darmstädter Geißelung B. 534 (deren Datum wegen der ungenauen Zehnerstelle 1658 oder 1668 gelesen wird [5]) in der Slg. Hofstede de Groot (HdG. 1280). Sie widerspricht in nichts der hier vertretenen frühen Einordnung, und in den sechziger Jahren läßt sich Vergleichbares nicht finden. Man wird auch auf den Seilzieher der neuerworbenen Berliner Kreuzaufrichtung hinweisen dürfen, dessen Motiv im Zusammenhang mit unserer Studie zu sehen ist. Die Kreuzaufrichtung wird von J. Rosenberg in gleiche Zeit gesetzt, und auch unseren Beobachtungen folgend, paßt das Herausheben der Gruppen vor eine den Hintergrund schließende Menge in diese Zeit. Die Münchener Zeichnung der Himmelfahrt Christi (HdG 394) wird hierher zu zählen sein, während wir (abgesehen von dem Triptychon auf der Radierung des Kunsthändlers Abr. Francen, B. 273) [6])

[1]) In charakteristischem Gegensatz dazu steht aus der Mitte der dreißiger Jahre Lpm. I—185, ehem. Heseltine HdG 1016 — „um 1635".

[2]) Vgl. für diese Wirkung den weißen Bart Abrahams auf V. 29. Diese um 1658 zu datierende Zeichnung ist eher mit V. 10 als mit 168 (wie Val. vorschlägt) zusammen zu sehen.

[3]) Aufgenommen auch von Kramař a. a. O., repr. Lpm. IV—17 B.

[4]) Text zu IV, 3. Für den Anfang der fünfziger Jahre vgl. HdG 419 und Lpm. IV—51 der Slg. Moreau-Nélaton, Paris, nach Lugt, 142 ff. (Abb. 93) Jan Six.

[5]) In den Nachträgen zur III. Aufl. des 2. Bd. der Klass. d. K. (1909) im Anhang zu Klass. d. K. Bd. XXVII, W. G., Anm. 471 sagt Valentiner, das Bild sei mit seinen Vorstudien bei Hofstede de Groot, im Louvre und in Dresden schon 1656 entstanden, aber vielleicht 1668 übergangen und datiert worden. Die neben HdG 1280 genannten „Studien" weisen in die erste Hälfte der fünfziger Jahre, HdG 697 und HdG 222. Eisler, der alte R., 84 datiert gleichfalls 1656.

Für die frühere Datierung der Studie nach Titus spricht besonders auch der Stil des im Modellmäßigen sehr vergleichbaren, nicht lavierten Blattes HdG 1573. Valentiner, Umgebung, S. 61, datiert „um 1657" im Zusammenhang des Gemäldes in Wallace Coll. — Wieder andere Formen der Zeichnung zeigt das auch hier anzuschließende Titusblatt HdG 634.

[6]) Die Studie in München, HdG 416, ist zu verdorben, um ein Urteil über den Stil zuzulassen, s. J. Six, Onze Kunst 1908, 2, 53 bzw. L'Art fl. et holl., X (1908) 127—138, Abb. S. 136.

einen Christus am Kreuz aus so später Zeit nicht besitzen. Die Weimarer Zeichnung des Gekreuzigten (HdG 520) ist eher an das 1656 datierte, im Ergänzungsband der Klass. d. K. wiedergegebene Bild anzuschließen [1]).

Die vorhin behandelten Genre- und Aktstudien wirken natürlich auch auf die Formgebung von Kompositionszeichnungen, wenn wir auch von diesen nicht den gleichen Grad von Realismus erwarten dürfen. Wie anders wollte man sich die in großformiger und weichrunder Plastik sich äußernde Lebensfülle von Blättern wie V. 6, 112, 125 und 263 entstanden denken! Diese Zeichnungen proportionieren Figuren und Raumangaben gleichwertig. V. 112, Joseph als Aufseher im Gefängnis, läßt sich in Strichführung und Lavierung gut mit der am Fenster stehenden Hendrickje zusammensehen. Ähnlich ist die weiche Lichtführung. Die Architektur leitet den Blick nicht in die Tiefe, sondern hält die Figuren fest umschlossen. Die perspektivische Schrägansicht hindert nicht, daß einzelne Architekturglieder die Figuren in den charakteristischen Angleichungsformen rahmen, was bei der linken Sitzfigur besonders deutlich wird. Das Verschmelzen von Figur und Pfeiler ist uns von V. 411 her wohlbekannt, und nicht anders werden wir die linken Randfiguren der Arche Noah, V. 6, aufzufassen haben. Das Motiv der großen Arche macht perspektivische Darstellung unentbehrlich, aber die gewählten Mittel bringen, den freien Luftraum stark einschränkend, wenige und kubisch klare Formen. Die Tiefenbewegung des Terrains ist ersetzt durch ein starkes Ansteigen. Der Haken des die weisende Handbewegung aufnehmenden Bodenkonturs und der Falltreppe deuten die Tiefenbewegung in eine Höhenbewegung um. Für die weisende Hand ist charakteristisch, daß sie, die Blockhaftigkeit der Figur wahrend, wie als Ausbuchtung des Gesamtkonturs, nicht als gelöste Armbewegung gegeben wird. Hier kann man den Moses am Berge Nebo in der Slg. Hofstede de Groot, V. 127 [2]) vergleichend nennen. Die Landschaft ist in der Bildfläche entwickelt und zeigt keine perspektivische Kontinuität zur Figur.

V. 125, Moses am feurigen Busch, bringt uns schließlich ein landschaftlich bestimmtes Blatt dieser Gruppe. Die spezifisch italienischen Motive, die sonst die obere Bildhälfte füllen helfen, sind ersetzt durch große Baumformen, deren Kronen im Vordergrund vom oberen Blattrand in der Mitte abgeschnitten werden. So weist die Landschaft eine den Architekturmotiven entsprechende Entwicklung auf, die wie wir sahen, ausblicksperrend und großformig, wandartig heranrücken. Diese Landschaftsformen werden erarbeitet durch Naturstudien wie HdG 843 (nicht vor 1655). Die Moseszeichnung bietet uns eine Darstellungsweise, bei der die Innenzeichnung der Laubwerkangaben ganz zurücktritt zugunsten eines, den einzelnen Baum fixierenden Konturs. Er ermöglicht reine Überschneidungen der Baumindividuen und damit eine räumliche Klarstellung, die der Erhaltung der Bildebene günstig ist. Trotzdem

[1]) W. G., 84. Die Stimmung des Bildes erinnert an den Spätzustand mit den gewaltsamen und grundsätzlichen Veränderungen, die es möglich erscheinen lassen, ihn von dem noch 1653 datierten Zustand abzurücken und mit dem technisch verwandten späten Zustand der Ecce-homo-Radierung B. 76 zusammen zu sehen. Hind, Etchings, Nr. 271, S. 147/8. Für die Gestalt der klagenden Maria vgl. HdG 894, Hind 80, die Verleumdung des Apelles nach Original der Mantegna-Schule im Brit. Mus.

[2]) Dies Blatt wird mit V. 184 zusammen nur als Kopie gelten können. Friedländer u. Falck bezweifeln die Echtheit. Die Schwächen der Strichführung sind am Original noch deutlicher.

bleibt dem Beschauer der Eindruck körperlicher Fülle, einer Modellierung in Licht und Schatten erhalten. Die Lavierung trägt nur wenig dazu bei, sie dient, wie die hier und dort vorkommenden haardünnen Schraffen mehr dem abschließenden Ausgleich und der Zusammenfassung. So bleibt nur mehr der Kontur als Träger der Modellierung. Es sind aber nicht einfach lichtabgewandte Konturen kräftig gezogen und die der Lichtseite hell gezeichnet. Gerade auf der Lichtseite dient gelegentlich ein kräftiges Dunkel dazu, die Formen hell gegen einen Hintergrund abzusetzen. Die Linie gibt sich uns hier in einer komplexen Form, gleichsam als universales Ausdrucksmittel. Ihre Dynamik erstreckt sich nicht bloß auf die Längsrichtung, sondern auch auf die Breitenausdehnung. Die groß gesehenen Formen befreien sie von Verpflichtungen gegenüber dem Detail. Sie läuft nicht an der Grenze von Körper und Umgebung, sondern gehört beiden an, indem sie mit der Breite der Feder die Rundung des Körpers mitmacht und ihn gleichzeitig hier und dort auflockert, um ihn in die Umgebung einzubinden. Man muß etwa zu V: 38 zurückblicken, um zu sehen, wie am Anfang der fünfziger Jahre das Sonnenlicht im reichen Detail unruhig glitzert, ohne daß ein Körper die Eigenleuchtkraft des Moses am feurigen Busch hätte. Dort sind die Strichelemente im Verhältnis zum bezeichneten Gegenstand klein, und der intermittierende Umriß folgt Zufälligkeiten. In der Zeichnung des Zinsgroschens von 1655 (Abb. 9), ist der Detailreichtum zurückgedrängt, die Formen erscheinen voller. In dem etwas beruhigten Licht wird die Stoffülle natürlicher Gewandmotive in vielen Variationen ausgekostet. Wenn es auch in dieser Zeit nicht an geradlinig vereinfachten Umrissen fehlt (etwa V. 298, 216), so zeigen diese doch nicht die für das Ende der fünfziger Jahre charakteristische Form des Aufgehens in der körperlichen Erscheinung, wie sie auch bei unserem Paradigma von 1659, Christus und die Ehebrecherin (Abb. 7) zu finden ist. Man möchte von einer Konkretisierung der Linie sprechen. Die Feder nimmt etwas von der Ausdrucksfähigkeit der späten Pinselführung [1]) an, die wir in dem herrlichen Londoner Blatt des schlafenden Mädchens, Hdg 914, bewundern, das man am besten den Zeichnungen nach Hendrickje zuordnen wird.

Die hier besprochenen Beispiele aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre geben eine genügende Anschauung von der reichen zeichnerischen Produktion, um die Stilbildung dieses Zeitabschnittes daran ablesen zu können. Wieder stehen sich in den Zeichnungen abwechselnd mehr am Bildbau und mehr am Naturstudium orientierte Interessen in wechselseitiger Befruchtung gegenüber. Sie entwickeln sich parallel. Diese entgegengesetzte Pole umkreisende Schaffensweise verhindert einerseits das Überhandnehmen naturalisierender Tendenzen, andererseits das schematisierende Beharren fixierter Kompositionsordnungen. Neue Anregungen durch fremde Kunst kommen vor, schon vordem wirksam gewesene werden weitergebildet. Die Rolle der Raumperspektive ist gewürdigt worden. Das alte Verkürzungsproblem der Renaissance bestimmt die Form des Leichnams der Anatomie von 1656. Und auch die Beschäftigung mit Proportionsstudien ist durch HdG 631, den ins Quadrat gezeich-

[1]) Zur Unterscheidung sind die Pinselzüge von HdG 418 zu vergleichen, die Neumann, Werkstatt, 119 ff. zur Doppeldatierung veranlaßten.

neten Mann mit ausgebreiteten Armen belegt. Stilistisch gehört er zu dem Orientalen auf der Rückseite der Berliner Skizze zum Suessabilde von 1655. Aus der Fülle eigenen und ihm sonst bekannten Kunstbesitzes hat Rembrandt nur das für ihn Aktuelle in seine Arbeiten hinübergenommen. HdG 894, Verleumdung des Apelles nach einem Original der Mantegnaschule, zeigt die kubische Raumplastik, wie sie dem Stil von Zeichnungen um 1656 entspricht. Sein Interesse für das Klassische ist im weiteren formalen Zusammenhang der Entwicklung der holländischen Malerei um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu begreifen [1]). Man wird dabei die in der Tiefe seiner Gefühls- und Gedankenwelt begründete besondere Stellung Rembrandts nur noch mehr würdigen können.

Die hier beobachtete Entwicklung der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre führt zu immer größerer Sinnfälligkeit. Für die zeichnerischen Formen heißt dies, daß sie rasch auffaßbar sind. Sie gewinnen an Deutlichkeit z. B. durch Größenzunahme, besonders aber und zwingender durch gruppenweises Zusammennehmen in wenig Richtungen. Schon geringe Abweichungen von diesen Ordnungen werden als besonderer Lebendigkeitswert empfunden. Figuren können eng zusammenrücken, so daß die Masse einheitlich wirkt, und schon geringe Abstände von Figur zu Figur vermögen deutlich zu trennen, d. h. es wird dichtere Bildfüllung möglich. Durch die Formenangleichung kommen sinnstörende Überschneidungen in Wegfall, durch das Aneinanderrücken der Figuren kann die Konkurrenz benachbarter Umrisse durch Konturengemeinsamkeit ausgeschaltet werden, womit zugleich ein tatsächliches Weniger an Strichen erreicht ist.

Die Deutlichkeit wird weiter gefördert durch zunehmende Beschränkung auf flächenmäßige Erscheinung. Während in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre vor allem eine vorderste Idealebene gewahrt blieb, von der aus es bis zur völligen Auflösung der Formen in perspektivischer Verkleinerung in die Tiefe gehen konnte, beginnt die Entwicklung zur späten Flächigkeit mit der flächenmäßigen Anordnung schon des Bildzentrums, d. h. der Mittelzone. Gleichzeitig wird der Hintergrund näher herangerückt und später immer mehr geschlossen. Aus einem geräumigen Bühnenkasten mit perspektivisch konvergierenden Randmotiven wird ein kubisch enger gefaßter Raum, dessen Wände und sonstige Bauglieder in Stellung und Proportionierung den Figuren entsprechen, die dadurch in ihren Bewegungen eingespannt erscheinen. Die Phantasietätigkeit des Beschauers wird in feste Bahnen gelenkt, d. h. in bezug auf das Räumliche beschränkt und ganz auf den Vorgang konzentriert.

Der Gewinn an Lebensfülle und Festigkeit im Zusammenhang mit der neugewonnenen Modellierfähigkeit des Strichs gibt den Figuren ein vorher ungekanntes Gewicht. So wird die natürliche Schwerkraft in die Darstellung einbezogen. Die Figuren bekommen etwas Erdenverbundenes. Einfache Ansichten werden gewählt. Die Hauptrichtungen der Vertikalen und Horizontalen kommen am stärksten zum Ausdruck, straffes Stehen, flaches Liegen, angemauertes Sitzen verbürgen im Einklang mit den architektonischen Großformen ihre Vorherrschaft. Wir sahen, daß

[1]) F. Saxl, Kunstchronik u. Kunstmarkt, NF. XXXII, 1921, 321—27 und Oud Holl. XLI, 1923/4, 145 ff. Benesch, Österr. Rundschau XIX (1923), 993 ff.

auch die einmal aufgenommene Schrägrichtung die Tendenz zeigt, sich zu einem Ordinatensystem zu entwickeln. Es scheint interessant zu beobachten, daß die Intensität der Bewegungen der Frühzeit mit dem Pathos abstrakter Linienbahnen bestritten wird, während mit der Lebensnähe der Spätformen die Bewegungen eingeschränkt und normhaft geleitet werden. Die Lebenskraft wird mehr als potentielle Energie fühlbar gemacht. Während starke Bewegungen Auslauf haben müssen und in Überwindung von Hindernissen und auf Umwegen erst ihre Eigenschaften entwickeln, verbindet sich mit der Vorstellung aufgespeicherter Kraft die geschlossene Form der Sammlung und Konzentration. So ist das Ausschalten „willkürlicher" Raumrichtungen und unkontrollierbarer Fernen in der Spätzeit zu verstehen.

Der nahen Körperlichkeit entspricht gesteigerte Ausdrucksfülle. Die Einheit von Gesichtsausdruck und Körperbewegung beschließt für die Frühzeit die Vorliebe für wechselvolle Nüancen eines im guten Sinne gemimten Ausdrucks. Das Gesellige und Zwiesprachpflegende herrscht in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre noch vor und weicht im Lauf der zweiten Hälfte einer fast ins Bedrohliche gesteigerten Intensität. Der Ausdruck wird durch das Verhalten der Hauptpersonen bestimmt, und auch unter den Zuschauern kommt Ablenkung, leichtes Abschweifen und Sichgehenlassen nicht mehr vor. Der ganze Körper drängt dazu, und Blick und Handbewegung sind nur mehr Exponenten dieser Gefühlsblöcke. Porträtskizzen, die im folgenden Kapitel noch im Zusammenhang berührt werden sollen, begnügen sich mit allgemeinsten Kompositionsangaben. Das Interesse am menschlichen Gesicht äußert sich vor allem in den Porträtradierungen und in zahlreichen gemalten Studien und Porträts, hinter denen die Historie stark zurücktritt. Solche Köpfe wirken auf die Typenbildung von Figuren, die in gezeichneten Kompositionen vorkommen. In den späten Jahren werden Köpfe von besonderem Gefühlsreichtum bevorzugt, etwa der Slawenkopf (W. G. 92 S. 88), der sich auf der Anbetung der Könige im Buckingham-Palace und der Zeichnung dazu, V. 305, wiederfindet, auch auf V. 201 [1]), und der bis zum Haager Saul wirkt.

Nicht als Naturstudien, sondern als ein Suchen um einen großen Ausdruck wird man die Zeichnungen zum Kopf des Bukarester Mardochai, V. 203, anzusehen haben. Angesichts dieses seinem Stil nach um 1658 zu datierenden Blattes stellt man sich die Frage, ob man die Köpfe, wären sie einzeln auf uns gekommen, in die einheitliche Zeitspanne weniger Minuten setzen dürfte? Der Formenreichtum der späten Zeichnungen erlaubt keine Gruppierung nach dem Gesichtspunkt formaler enger Übereinstimmung und Verteilung auf die zur Verfügung stehenden Jahre. Es gibt mehr Formen als Stile, und in unserer Darstellung drängt sich um das Datum 1658 eine Fülle verschiedener Erscheinungen. Diese Zeit seines Bankerotts wird für den Künstler keine ruhige Schaffenszeit gewesen sein. Die große Zahl der Zeichnungen muß in die Lücken des radierten und gemalten Werks eintreten und der Welt, die sich

[1]) In den Formenkreis dieses Blattes gehört auch die von O. Benesch als ein „Hauptwerk der letzten Spätzeit" publ. Budapester Zeichnung Haman fällt in Ungnade. Zuerst in ungar. Sprache gedruckt in „Ars una" I, Budapest 1924, 250—264, dann in Belvedere, Bd. 8, 1925, 119—129. Es äußert sich hier wie vor den Münchener Zeichnungen ein Urteil persönlichen Geschmacks.

in den gemalten Köpfen und Selbstbildnissen dieser Zeit zu spiegeln scheint, festere Gestalt geben.

Neben dem Menschen treten die anderen Stoffe fast ganz zurück. Radierung und Gemälde kennen die Landschaft nicht mehr, und die große Menge der Landschaftszeichnungen aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre findet in der zweiten zahlenmäßig nur wenig Entsprechung. Gegen das Ende unseres Abschnitts verzichtet selbst die Zeichnung der heimischen Flachlandschaft, die etwa um 1655 in Hdg 1208 noch atmosphärisch aufgelöste Ferne zeigt, auf diese Tiefenwirkung im imitativen Sinn. Hdg 1039 mag als Beispiel genannt sein [1]).

Die sechziger Jahre.

Aus den sechziger Jahren sind uns nicht sehr viel Zeichnungen erhalten. Einige sind datiert, andere stehen in unmittelbarer Verbindung zu Bildern, von denen mehrere eine Jahreszahl tragen. Dazu kommt die Vorzeichnung zur Radierung der Frau mit dem Pfeil von 1661. Um diese festgelegten Zeichnungen lassen sich noch andere mit großer Sicherheit gruppieren. Das Stilbild der letzten Jahre des Künstlers läßt sich einheitlich erfassen. Zeitliche Trennungen nehmen wir mehr wegen der Verbindung zu den Arbeiten der Malerei und Graphik als aus innerer Notwendigkeit vor. Die wenigen Zeichnungen, bei denen das Jahr 1655 erreicht oder überschritten wird, zeigen eine letzte Vertiefung.

In neuerer Zeit ist eine — zweifellos echte — heftig flüssige Kielfederskizze einer Darstellung Christi bekannt geworden, die durch das Datum des dafür verwendeten Briefbogens von 19. Juli 1660 festgelegt ist (Abb. 12) [2]). Gerade die Flüchtigkeit dieser Zeichnung vermittelt uns das Stilistische ungetrübt durch Sorgfalt erscheinungsreichen Details. Raumwirkungen, wie wir sie auf der Johannesenthauptung V. 283 noch sehen konnten, haben einer Darstellung Platz gemacht, bei der die auf dem hohen Sockel gezeichneten Figuren mit dessen Stirnwand bündig in Erscheinung treten. Die Architekturgliederung wird ausschließlich mit Horizontalen und Vertikalen bestritten. Dabei ist der reine Papiergrund auch dort, wo der Stein beleuchtet ist, nicht mehr weiß belassen, freie Schnörkelzüge tanzen darüber. Die eigentlichen Schraffen rauhen die Flächen auf in langen, in der Hauptsache parallelen Zügen, die nicht mehr perspektivisch angeordnet sind. Die Höhe wird fühlbar gemacht, indem der Sockel höher gegeben wird als der Raum über den Köpfen. Pilatus steht vor freiem Luftraum, von der Gruppe isoliert durch Abstand und Stellung auf einem erkerartigen Ausbau, dessen Horizontalschraffierung durch kräftige Vertikalschraffen gekreuzt wird, die in die Brüstung hinaufdringen und auf die Figur Pilati straffend wirken. Pilatus wendet sich mit Kopf und Händen der Gruppe zu, aus der sich Barrabas ergeben

[1]) Als breit gezeichnetes und laviertes Blatt der späten fünfziger Jahre erwähne ich HdG 1494 in der Albertina. Dagegen ist die Datierung um 1660 bei HdG 170, der Berliner Ansicht von London (Burl. Mag. XII, 1908) wegen des stilistischen Zusammenhangs mit 1640 datierten in England entstandenen Blättern fallen zu lassen. (Vas. Soc., II. Ser. Pt. III Nr. 11.)

[2]) G. A. S. Snyder, Burl. Mag. XLIX, 1926, 85, sieht darin die Skizze zu einer geplanten Radierung f. Dirck van Kattenburgh.

mit bittend gefalteten Händen ihm zukehrt. Von Barrabas und dem Soldaten in gleicher Weise gerahmt und isoliert, steht Christus als hellste Gestalt, als einziger der unsichtbaren Menge zugewendet, inaktiv vor dem Unabänderlichen. Hinter ihm drohen zwei Lanzenschäfte. Die übrigen Figuren sind zu einer schwarz bewegten Masse zusammengestrichen, ein dunkler Akzent als Kontrast zur hellen Mitte, zugleich Gleichgültigkeit gegen die in Frage kommenden Individuen.

F. Königs-Haarlem 112×140

Abb. 12. Ecce homo — 1660

Auch aus einem Vergleich mit der Münchener Ehebrecherin (Abb. 7), die im Rahmen der fünfziger Jahre die stärkste Verwirklichungsstufe der Tendenz zu flächenmäßiger Bilderscheinung durch Zusammenrücken der Raumzonen zeigte, geht die neue Haltung unseres Blattes hervor, aus der wir die Berechtigung zur Abgrenzung der Spätzeit in dem Datum 1660 ableiten. Thematisch läßt sich mit dem Münchener Blatt die „Gerichtsszene" bei F. Königs (Abb. 1) besser vergleichen. Auf einem ziemlich hohen Sockel steht hier wie auf V. 408 die angerufene Instanz, das Gefolge um Haupteslänge überragend, in frontaler Körperstellung. Während aber die Ehebrecherin in Rückenansicht vor dem Sockel kniet, die Handlung sich also in schräger Richtung im Raum vollzieht, treten die Bittsteller der Gerichtsszene von links, über Treppen-

stufen wohl, in reiner Profilstellung heran. Sie werden in gleicher Reliefhöhe mit dem „Richter" gesehen. Beide Gruppen sind in symmetrischer Ergänzung aufgebaut, aber während die Raumschrägen auf V. 408 zugleich ein schräges Abklingen in der Fläche bringen, halten sich die entsprechenden Figuren des anderen Blattes aufrecht, und ihre Senkrechte fortsetzend bauen sich über ihnen die Figuren des Gefolges so auf, daß wir als Gesamteindruck einen strengen Block erhalten. Wie auf der Ecce-homo-Skizze sind nur die Hauptpersonen deutlich herausgearbeitet und psychisch in Gesicht und Körperhaltung differenziert [1]). Unter mächtigen Stirnen liegen ernste, schauende Augenhöhlen, gezeichnet als einziger geschlossener Strich. In festem Gerechtigkeitswillen wendet sich der Richter verstehend dem Alten zu, dessen Kopfhaltung und vorgestreckter Arm die Sicherheit des guten Gewissens anschaulich machen, während die Frau in bekräftigender Koëxistenz zuwartet. Der Mann rechts wirkt betreten und unruhig und kann wohl als Gegenspieler aufgefaßt werden. Die Nebenpersonen sind ähnlich der vorigen Zeichnung zusammengestrichen. Es will nicht ohne Belang erscheinen, daß die Köpfe in so intensiver Kugelrundung deutlich werden. Man kann in ihnen die gespannte Aufmerksamkeit der Beteiligten empfinden, und in den straffen Schraffen der Figuren links fühlt man die Würde maßgebender Persönlichkeiten. Die Ränder werden in vergröberten Formen neutralisiert. Die behelmte Soldatenfigur rechts ist mit der rechts vom Christus der Ecce-homo-Zeichnung vergleichbar, der auch die breite Schraffenführung an den spärlichen Angaben des zeltartigen Schauplatzes entspricht.

Die großzügige Skizze realisiert die Gesamtvorstellung in der Form architektonischen Disponierens der wichtigsten Komplexe. Man wird die künstlerische Disziplin nicht genug bewundern können, die auch in der ausführlicheren Zeichnung über der einfühlenden Durchbildung von Einzelheiten die große Anlage bewahrt. Vor der Heilung Aussätziger durch Christus im Berliner Kabinett, V. 410 (Abb. 13), wird die Rolle des Details bei allen früheren Stilstufen erst faßbar. Die Randfiguren rechts und links rahmen das Bild wirksamer als Pfeiler. Von ihnen löst sich das Leben auf die Mitte zudrängend ab. Mit der nicht zu umgehenden Ausdrucksklarheit der Mathematik charakterisiert man die Flächenkomposition als Nebeneinander eines Rechtecks und eines gleichschenklig rechtwinkligen Dreiecks, dessen Hypotenuse zur rechten unteren Ecke des Rechtecks zielt. Die ruhevolle Senkrechte der Christusfigur wird

[1]) Für die Frühformen solcher Kompositionsordnungen vgl. die Dresdener Zeichnungen HdG 216 und HdG 221. Das späte Blatt bei F. Königs gibt uns aber auch die Grundlage für die zeitliche Beurteilung von V. 421 — „um 1633", Auferweckung des Lazarus in Rotterdam, das Saxl (Oud Holl. XLI, 156) in die späten fünfziger Jahre setzt. Für das Standmotiv Christi vgl. wir, auch für die Begleitfigur, V. 408. Gerade die Verwandtschaft der Motive macht den Stilunterschied deutlich. Die Großformigkeit der Rotterdamer Zeichnung beruht auf der verwendeten breiten und tintenreichen Feder. Analog zu werten sind auch die von Neumann in die fünfziger Jahre datierten Korrekturen der Dresdener Leonardozeichnung. Es ist begreiflich, daß F. Saxl zustimmt, denn die Formen entsprechen dem von ihm so spät datierten Blatt. Die sehr große Abendmahlszeichnung (265 × 475) muß in den dünnen und schwingenden Rötellinien zu weich gewirkt haben. Die festigend darübergelegten breiteren Striche korrigieren im Sinne der Vorlage. Ihre Breite resultiert aus dem kräftigeren Druck der Hand, die Spitze reibt sich ab. Die impulsive, pathetisch richtungswechselnde Strichgattung entspricht nicht unseren Beobachtungen in der Spätzeit.

nicht überschnitten und nicht bedrängt, das knapp angedeutete Zuschauerpaar im Hintergrund vermittelt, ohne mit der Schräge der Kranken zu kollidieren. Die Dreiecksform wird durch Einzelbewegungen verlebendigt, die gedrängt und doch übersichtlich geordnet sind. Wir haben schon gegen das Ende des vorigen Abschnitts die kristallinische Organisation der Richtungen beobachten können. Sie wird fortgebildet, und auch die Formenangleichung fehlt nicht. Über die Parallelrichtungen hinaus spürt man etwa ein Kontinuum von Armbewegungen in dem zu Boden weisenden

V. 410 179×247

Abb. 13. Christus heilt Aussätzige — sechziger Jahre

Arm des tief sich Verneigenden pfeilartig ausklingen. Diese Figur ist in starker Verkürzung gegeben und stört den Flächenrhythmus trotzdem nicht. Der Oberkörper wird so weit vorgebeugt, daß er in der Ebene der Profilfiguren zu liegen scheint, und die sichtbar werdenden Schultern verdecken dabei den verkürzten Leib. Überschneidung vermeidet Verkürzung. Die Oberschenkel wiederum sind in voller Ansicht da, und man muß zusehen, um links unten den Fuß zu erkennen in einer unaufdringlichen Form, die aber für die Balance der schräg geneigten Figur nicht entbehrlich ist. Die Körperbewegungen entsprechen der Differenzierung des Ausdrucks der Köpfe, Elend und Hoffnung geben dem leblosen Dreieck lebendige Gestalt. Die Wirkung dieses Unglücks spiegelt sich im Ausdruck der Begleiter Christi, Christus selbst steht, die Arme unter dem Mantel horizontal vor die Brust schließend, ruhig da. An ihm richtet

sich das ganze Blatt auf. Der fast geradlinige Umriß des Kopfes verschmilzt mit dem der hochragenden Gestalt [1]). Der Kopf drängt genügend vor, um konzentrierteste Hinwendung anschaulich zu machen, das Gesicht ist von Gefühl umschattet, der Blick nicht auf Einzelnes gerichtet. Während alle übrigen Augen etwas Konkretes sagen, bekommen die Augen Christi mit der horizontalen Braue etwas über allen diesen Dingen Schwebendes. In ergreifender Milde legt sich das Haar in weichem Bogen darüber, und in den fühlbaren Horizontalen des Kopfes spüren wir das letzte Echo der vielen Horizontalen, die in der Fußlinie, an Säumen, Armen und vielfach wiederholt über die Brust laufen und das Beruhigende dieser Gestalt sinnfällig machen.

V. 131 183×321

Abb. 14. Die Opferung von Jephthas Tochter — sechziger Jahre

Christus erscheint als Exponent der als kompakte Masse gesehenen und zusammenschraffierten linken Gruppe. Die formwahrende Art der Überschneidung beeinträchtigt aber nicht die Integrität der körperlichen Erscheinung des Einzelnen. — Ganz kurz soll hier V. 412, gleichen Gegenstandes, angeschlossen werden. Es bringt die erlösende Handbewegung, ohne daß Christus etwas von seiner geschlossenen Haltung einbüßen würde. Die Bewegung wird mit dem geringsten Aufwand durchgeführt.

Zur Klärung dieses späten Formbegriffs ziehen wir die etwa fünf Jahre zurückliegende Zeichnung V. 188, Elisa und die Witwe mit den zwei Kindern heran, deren Komposition im Figürlichen der Berliner Aussätzigenheilung vergleichbar ist. Die späte Ordnung klingt hier spürbar an, ohne in der Art des späten Blattes anschaulich gemacht zu sein.

Die festgefügten Formen der späten Zeichnungen haben sich gewiß auch an Architekturbildungen geschult, die einer flächenmäßig geometrisierenden Darstellung leichter

[1]) Für den Typus vgl. die 1661 datierten Bilder B. 416, 417 u. 509.

gefügig sind. Die Anlage in „Aufrißprojektion", wie wir sie auf der Ecce-homo-Skizze kennengelernt haben, zeigt auch V. 131, die Opferung von Jephtas Tochter (Abb. 14). Die Vorderzone wird ganz von einer großfigurigen plastischen Gruppe eingenommen, die in festem architektonischen Verband steht, dessen Horizontalen und Vertikalen geschnittene Steinblöcke ausprägen. Von der Rohrfeder unterstützt, erscheinen die Linien ganz gerade. Der Sockel steigt treppenartig zum Altar an, der links in einem einfachen Profil mit Hohlkehle ausläuft. Das strenge System wird in dem Architekturstück hinten fortgesetzt. Selbst der Opferrauch entzieht sich dem Formenrhythmus nicht, seine zentripetal gebändigten Wolken erinnern an die Radierung B. 94 von 1659, der auch die Wucht des Architektonischen links und die Auflockerung rechts in die Ferne entspricht, doch scheint die Zeichnung reifer. Hier sind die Figuren ganz von der rechtwinkligen Strenge beherrscht, das System der Arme ist von unerbittlicher Präzision. Die Umrisse pressen die Figuren eng, auf das geringste Volumen zusammen, nirgends ein Ausweichen. Die Figuren werden gleichsam von der Spannkraft der Umrisse gehalten. Die Blöcke und Pfeiler sind von der Wucht des Schicksals. Sie teilen den an der Opferhandlung Beteiligten ihre Entschlossenheit mit, die sich bis in den Kopf des Vaters auswirkt. Die Priesterin rechts beugt den Rücken nur wenig vor, das Messer in ihrer Hand erhält durch den dunklen Obelisk einen Hauptakzent. Die beherrschende Stellung der Figuren wird durch Untersicht ausgedrückt, die jedoch nicht mit perspektivischer Konsequenz durchgeführt ist, sondern eigentlich erst durch die Tieflage der Menge hinten deutlich wird. Die weinend vornüber gebeugte Profilfigur nimmt die untere Stufe in der Bewegung auf und vermittelt den Übergang zur Reihe der Stehenden, unter denen die verschleierte Frau durch den Kontrast des ernsten Kopfes rechts daneben besonders ergreifend wirkt. Die Masse hinten ist in kleinen Bogenschwüngen gegeben, die weniger Details bedeuten sollen als die wogende Bewegung selber [1]). Die Opfergruppe geht stilistisch über das radierte Isaakopfer (B. 35—1655) hinaus. Die Figuren der Jephtagruppe sind ganz eng zusammengeschoben, unter einheitlichen Umriß gefaßt ohne daß die Bewegungsentfaltung der Glieder durch diese Einschachtelung behindert würde. Formenangleichung ist überall fühlbar. (Die Zeichnung ist darin V. 130, der von fremder Hand „ergänzten" Studie überlegen.) Die Art des Figurenzusammenschlusses erinnert an das Berliner Bild des mit dem Engel ringenden Jakob (B. 410).

Die hohe Anschaulichkeit der späten Zeichnungen, an der die Reduktion auf flächengebundene Liniensysteme von klarer Proportionierung so sehr beteiligt ist, gibt diesen Arbeiten den Charakter der Monumentalität, deren Wirkung sich ja auch im kleinen Format zeigen kann. Das Jahr 1661 brachte Rembrandt den Auftrag, für das neue Rathaus die nächtliche Verschwörung des Iulius Civilis in eines der mächtigen Bogenfelder des großen gewölbten Korridors des Obergeschosses zu malen [2]). Von dem Bilde, das vorübergehend an seinem Bestimmungsort gewesen war, ist uns

[1]) Von diesen Formen aus ist die Datierung von V. 177 u. 391 zu überprüfen. 391 erscheint reifer, V. 177 erscheint eher noch vor 1655 entstanden.

[2]) Über das Bild hat ausführlich gehandelt C. Neumann, Werkstatt, 1918, in einem Abschnitt „Rembrandt als Monumentalmaler".

das Stockholmer Fragment, im Format etwa auf den Umfang der Staalmeesters reduziert, erhalten (B. 520). Auf seine ursprüngliche Form läßt der größte unter den in München erhaltenen vier Kompositionsentwürfen (HdG 409) schließen, der in der kleinsten, vielfach angezweifelten Skizze (HdG 410) [1]) vorbereitet erscheint. Breite Rohrfeder und kleines Format kommen mit dem flüchtigen Tempo des Entwerfens zusammen, um die Formen etwas roh wirken zu lassen. Allein die Sicherheit der Raumdisposition und die lebendige Wirkung des Ganzen bewegen uns doch an Rembrandts Autorschaft zu glauben. Das Blatt behauptet neben den anderen seine Selbständigkeit. Sein anspruchloses Format läßt nach dem Zweck fragen, zu dem es von fremder Hand hergestellt sein könnte.

Am weitesten von der endgültigen Fassung entfernt ist Hdg 412, leider verstümmelt [2]). Die monumentale Absicht wird in der symmetrischen Anlage deutlich. Noch einmal wirkt das Renaissanceschema der Sposaliziogruppe durch. Zur Mitte vorgeneigte Figuren strecken ihre Arme zu fester Verkettung nach der Hand des Führers, der das kurze Schwert steil vor sich hält. Der hallende Klang der Architektur darüber verbindet sich im Flächenrhythmus nicht gut mit der Gruppe. Es erhebt sich die Forderung nach architektonischer Durchgliederung des Bildes. Aber auf der Skizze HdG 411 mit dem wuchtigen schalldeckelartigen oberen Abschluß der Gruppe treten die Figuren zu stark hinter dem Bau zurück, der besonders unten ein Gefühl der Leere aufkommen läßt und auch in der Asymmetrie der Figuren nicht befriedigt.

HdG 409 endlich scheint den Ausgleich zu bringen. Die Figuren erfüllen die ganze Bildbreite und lassen die zusammengedrängte Mittelgruppe dominieren. Die mächtige, von Löwen flankierte Treppe wird als würdiger Sockel empfunden. Der breite, ruhige Baldachin schließt die Verschwörer zusammen, und darüber finden noch die Gewölbe Platz, die auf allen diesen Zeichnungen vorkommen und die Vermittlung zur Architektur des Aufstellungsraumes herstellen sollen. — Stilistisch fügen sich die Zeichnungen unseren Beobachtungen organisch ein. Die flächenmäßige Umdeutung der Raumverhältnisse ist konsequent durchgeführt. Die rein frontal gesehene Treppe verzichtet auf Angaben der Aufsicht bei den einzelnen Stufen. Ebenso erscheinen Tisch und Baldachin als reine Horizontalen. Die Gewölbebogen verzichten auf die Angabe der inneren Leibung, die bei einer perspektivischen Wiedergabe unbedingt in Erscheinung treten müßte. Die Bäume sind auf einen zusammenfassenden Umriß reduziert, die Form des Turms endlich, der in die Bogenöffnung raumerfüllend gesetzt ist (auf HdG 412 und 409), hat seine luftigeren Vorläufer auf V. 407 und 411.

Das Bild ist gemalt, geliefert, an den Künstler zurückgegeben und bald darauf durch ein Bild des Jürgen Ovens ersetzt worden. Aus kompositionellen Veränderungen gegenüber der reifsten erhaltenen Zeichnung (HdG 409) ist geschlossen worden, daß erst das aus Gründen der Verkäuflichkeit reduzierte Format diese Um-

[1]) Kurt Bauch, Oud Holl. 1925. Weisbach, Rembrandt, 1926, Kap. 15, Anm. 10, S. 616, hält das Blatt nicht für eigenhändig und teilt auch Valentiners Ablehnung mit.

[2]) H. Kauffmann hat in seinem Vortrag in der Berl. Kunstgesch. Ges., 10. X. 1919 die Rekonstruktion nach den Proportionen der unversehrten anderen Zeichnungen vorgeschlagen, was von Benesch wohl richtig eingeschränkt worden ist (Wiener Jb. f. Kunstgesch. I (XV) 1921/22, S. 78).

formungen für seine Bildwirkung verlangt hätte [1]). Das allgemein lose Verhältnis von Zeichnung und Bild bei Rembrandt läßt diese Schlußfolgerung nicht zwingend erscheinen. Stellt man sich wirklich eine Umsetzung der Zeichnung ins riesenhafte Gemälde vor, versucht man, die abstrakten Linien in Farbe und Körper umzudeuten, tut sich zugleich mit den neuen Dimensionen eine Fülle malerischer Probleme auf, die auch Rembrandt nicht leicht geworden sein können. War dies doch die erste (und einzige) monumentale Aufgabe, die seinem Spätstil gestellt wurde. Das Stockholmer Fragment muß man sich in eine riesig weite und dunkle Umgebung eingebettet vorstellen, die auch viel von den Formen der Figuren aufsaugt. Die Menschen erscheinen dann relativ klein. Man stelle sich die Treppe mit ihren (im kleinen Format so belebt wirkenden) Stufen gemalt vor. Welche Fülle farbiger Mittel muß zur Belebung einer solchen inhaltlich neutralen Form aufgebracht werden! Beim Baldachin ergeben sich die gleichen Probleme, vervielfacht schließlich im Gewölbe, wo der Mangel an Detailformen nur durch farbiges Dunkel verständlich gemacht werden kann. Tatsächlich mag auf dem Bilde eine Diskrepanz zwischen Figuren und Architektur bestanden haben, die der Zurückweisung des Bildes, das in dem nicht sehr hellen Raum die Vertreter der Bürgerschaft nicht befriedigte, erklärlich machen. Aber man wird das Gefühl eines tiefen Verlustes nicht los, wenn man sich das Bild zu rekonstruieren versucht, auf dem der Arm Rembrandts seine Empfindungsfülle in weitesten Zügen ausströmen lassen konnte. Das proportionierte Auswiegen der Fläche im Sinne des Bildaufbaus der Renaissance — Raphaels Schule von Athen mag ebenso nachgewirkt haben wie das Abendmahl Leonardos — hat Rembrandt nicht übernommen. Man möchte wissen, ob die dadurch bedingte Minderung an dekorativem Wert für die Gesamtwirkung ersetzt werden konnte durch den weiten Nachhall des Gefühls im Raumdunkel. Man braucht dem Künstler keine „Gesetze" der Flächengestaltung vorzuschreiben, um ihn daran zu messen.

Aber Rembrandt selbst beweist in der von F. Königs erworbenen Darstellung im Tempel, V. 319, daß ihn das Problem monumentaler Flächenorganisation — vielleicht im Gefolge der Bemühungen um das Civilisbild — beschäftigt hat. In dem rechteckig begrenzten Blatt ist die Figur des Hohenpriesters von einem Halbkreis gerahmt, zu dem eine Andeutung konzentrischer Wiederholung erkennbar ist.

[1]) Dies ist ein Ergebnis von Neumanns Untersuchungen, das Zustimmung und Ablehnung gefunden hat. Bei den Kritikern verbindet sich damit eine verschiedene Beurteilung der Reihenfolge der Entstehung der Münchener Zeichnungen. Kauffmann: 412, 409, danach Arbeit am Gemälde, 411, 410, die die Pentimenti, in denen Neumann die Neuredaktion des schon beschnittenen Bildes erkennt, vorbereiten. Benesch wendet sich gegen diese Argumentation Kauffmanns und stimmt Neumann in bezug auf die nachträglichen Veränderungen des Bildtorsos zu. Saxl will die Reihenfolge 409, 412, 411, 40. Neumann ergriff noch einmal das Wort rückschauend: Repert. XLIV, 1924, 294—305, S. 302; 412, 410, 411, 412 wird korrigiert, 409. Angesichts dieses Überflusses aufgewandter Überlegungen muß man feststellen, daß Unmögliches versucht worden ist. Wir wissen nicht, ob nicht die vier erhaltenen Zeichnungen ein zufälliger Rest einer größeren Anzahl von Studien sind. Ferner brauchen sich die Entwürfe nicht in gerader Linie zum Bilde hin zu bewegen. Einer exakten Lösung stehen zu viele Unbekannte gegenüber. Am weitesten vom Bilde entfernt und darum vielleicht früh anzusetzen, ist 412, während der Charakter der großen Zeichnung 409 etwas Resümierendes hat. Die kleinen Zeichnungen aber machen viel zu sehr den Eindruck selbständiger Variationen, als daß sie als Änderungsversuche des schon gemalten Bildes gelten könnten.

Auch auf der Civiliszeichnung HdG 409 entspricht die Form des mittleren Bogens dem halbrunden Rahmenschluß. Aber während er hier durch Turm und Baum nur leicht gefüllt ist, stehen die Figuren oben auf der Darstellung Christi in ihrer vollen Körperlichkeit den Figuren unten nicht nach, ja der Hohepriester hat etwas von der Wucht des gemalten Iulius Civilis. Die monumentale Vereinfachung geht über die Formen der Gerichtsszene (Abb. 1) hinaus. Die auf die notwendigen Figuren beschränkte Darstellung füllt die Bildfläche allseitig bis an die Ränder. Simeon und der Priester sind in der Mittelachse isoliert. Das Paar rechts entspricht dem der Gerichtsszene, über die es in Flächigkeit und Blockhaftigkeit hinausgeht. Es ist bedeutsam, wie hier die Einzelphysiognomie unterdrückt ist und wir trotzdem von den Gefühlsregungen aus der Gesamthaltung einen höchst feierlichen Eindruck bekommen. Wie in einer Prozession kommen die Figuren heran. Vom aufrecht knieenden Simeon — das ganze Blatt ist von der Vertikalen beherrscht — wird der Blick hinaufgeführt. Simeon kniet in einem Lichtschacht, der sich nach oben weitet. Seine Verbindung mit der oberen Region ist durch den Stab des Priesters unumstößlich bekräftigt. Und auf der Brust des Priesters steigen die horizontal gelagerten Schraffen auf, die wir schon auf der Christusfigur der Berliner Aussätzigenheilung als Ausdruck feierlichen Gleichmaßes empfanden. Die stark anwachsenden Figuren links sind in ihren Umrissen ganz mit der trockenen, breiten Rohrfeder verwischt. Diese Erscheinung findet sich an verschiedenen Zeichnungen ganz im Sinne der hier beschriebenen Entwertung der abstrakten Umrißlinie in der Spätzeit. Sie geht über das Fixieren der plastischen Form hinaus. Es ist als ob die Figur sich abbröckelnd auflöste, eine Gleichnisform für überströmende Ergriffenheit.

Dieses Verströmen der festen Form ist für die sechziger Jahre charakteristisch. Wir beobachten ähnliches auf der Emmauszeichnung HdG 1276, wegen des Zusammenhangs mit dem späten Louvrebild „um 1660" gesetzt. Hier steht das verwischende Schraffieren im Dienst der Lichterscheinung. Die Raummittel der Gruppierung von Figuren diesseits und jenseits eines Tisches wirken als vorbereitende Stufe zur Leistung des Civilisgemäldes. Ähnlich ist die Lichtquelle von der in Silhouette gegebenen vorderen Figur verdeckt.

Die verwischten Schraffen können das Lavierungsdunkel ersetzen, aber auch in den sechziger Jahren gibt es wie in allen früheren Jahrzehnten ausführlich lavierte Blätter. Die in der königl. Bibliothek im Haag bewahrte, 1661 ins Stammbuch des Dr. Jacobus Heyblock gezeichnete Darstellung im Tempel, V. 318, ist in der für die Spätzeit bezeichnenden rauhen Art laviert, bei der Lichtbahnen anschaulich gegeben werden und Hell und Dunkel Farbwerte empfinden lassen. Es wird damit die Technik der Zeichnungen der Hendrickje am Fenster fortgeführt. Die Zeichnung ist mit einer ganz spitzen Schreibfeder angelegt, die empfindsam zarte Details zu geben vermag, indem sie langsam und leicht über das Papier geführt wird. Sie ist dabei von den gleichen „malenden" Qualitäten wie die breitere Feder, so verschieden das äußere Bild erscheinen mag. Im Ausdruck kommt es vor allem dem Frauenantlitz zugute. Der Kopf Josephs zeigt die tiefen, von den Augen quer über die Wange gehenden Schatten, die am späten „Slawenkopf" als Ausdruck schwermütigen Ernstes vor-

kommen. Die Ergriffenheit steigert sich zum „jenseitigen" Ausdruck des Greises, dessen Arme das Christuskind umfassen dürfen. Das Licht, das durch das Blatt fließt, trifft auf den weißen Bart und die Hände wie ein Sonnenstrahl auf eine dunkle Landschaft.

Jedes Blatt wirkt als Auslösung lang aufgestauter Gedanken. Mit Überlegung wird Form an Form gesetzt. Mit den bisherigen Erfahrungen ordnen wir leicht die Dresdener Auferweckung der Tabitha, HdG 229, den behandelten Zeichnungen zu. Die rechtgewinkelten Stufen erinnern an das Jephtaopfer, die Fransen des Betthimmels an das Zeltdach der Civiliszeichnung HdG 412, der Gestaltenblock mit den sinnvollen Überschneidungen und die allgemeine Aufrauhung und Durchgliederung der Fläche mit dem Rückgrat der Senkrechten und Wagerechten entsprechen den wesentlichen formalen Tendenzen der sechziger Jahre. Zu Füßen der Figuren wischt der Finger vertreibend über die Federstriche und erzeugt eine mit dem Pinsel nicht erreichbare, flüssige und doch rauhe Form, die jetzt immer angestrebt wird. Wie sich am unpolierten Stein des Bildhauers das Licht in der körnigen Struktur verfängt, leuchtet das aufgerauhte Blatt, in das sich die Federzüge wie Meißelhiebe eingraben. An den Formenrändern konzentriert sich die Schwärze und läßt das weiße Papier daneben durch die Kontrastwirkung doppelt hell erscheinen. Und in den Umrissen ist soviel flüssige Kraft, daß ihre Veränderungen in der Strichdicke auch das unberührte Weiß zum Schwellen bringen. Der Umriß wirkt in seiner Breite mit der modellierenden Kraft des Formschattens. Besonders an den Rändern des Blocks sammeln sich die Schwärzen, um die Gruppe im Ganzen zusammen zu halten. Ähnliche zusammenschließende Kraft haben die schwer rahmenden Dunkelheiten oben und unten, wir sehen wie auch den stark betonten Randlinien links und rechts eine für die Bildwirkung wichtige Funktion zukommt. Gegenüber dem schwellenden Leben vorn, den vollen Gestalten, den runden Köpfen mit den großen Augen, erscheint das Leben aus der liegenden Tabitha ausgepreßt. Die Verkürzung wird Ausdruck des Eingefallenseins.

Dem vorangehenden Blatte stilgleich wird die Dresdener Zeichnung HdG 240, Diana und Aktäon (Abb. 15), angesehen werden können. Sie beansprucht durch die Größe der Landschaftsauffassung besonderes Interesse [1]). Die am Ende der fünfziger Jahre behandelte Moseszeichnung, V. 125, erscheint daneben kleinformig und raumtief. Wie in architektonisch bestimmten Zeichnungen rücken jetzt zwei Baumstämme, mächtigen Pfeilern gleich, in unmittelbare Beziehung zu den Figuren, bei denen die Verschiedenheit ihrer räumlichen Tiefenstellung sich nicht in Größenveränderungen ausdrückt. Die Dianagruppe ist der Petrusgruppe der Tabithaerweckung ähnlich. Die Technik ist gleichfalls entsprechend, über die kräftigen Umrisse fliehen die dünnen schrägen Schraffenlagen. Neben ihnen ist von der Lavierung ausgiebig zur Erzielung der Stimmung des Waldinnern Gebrauch gemacht. Das Eintauchen der weiblichen

[1]) Auf den Zusammenhang mit Tempesta hat N. Beets, Bredius-Bundel, 1915, 7, Abb. 3, aufmerksam gemacht. L. Münz, Belvedere 1924, 106 ff. benutzt diese Aktdarstellung, um Rembrandts Form gegenüber Bol, dem er die Mosesfindung V. 123 zuschreibt, abzusetzen. Er vergleicht somit den Stil der späteren dreißiger Jahre mit dem um 1660. Die wenig ansprechende Interpretation von Münz wird der Zeichnung nicht gerecht. Vgl. für stark übereinstimmende Formen die Zeichnung der olympischen Götter im Fodor-Museum-Amsterdam (HdG 1219).

246×347

Abb. 15. Diana und Aktäon — sechziger Jahre

HdG 240

Akte ins Wasser führt die Gewohnheit der späten fünfziger Jahre weiter, wie auch die dort ausführlich behandelte Geometrisierung geeignet ist, uns die besondere Schlagkraft dieser großen Komposition verstehen zu lassen. Die aggressiv ausgebogene Gestalt Aktäons ist in der Richtung des vordersten Baumstamms wiederholt, der zugleich die Verbindung mit der Dianagruppe herstellt. Der Eindruck der Vertikalrichtung bleibt vorherrschend und wird gestützt durch die das Blatt in verschiedenen Höhen durchziehenden, Wasser- und Bodenformen bezeichnenden Horizontalstreifen. Der Niveauunterschied bewirkt, daß die Bewegungen, den sich begegnenden Blicken entsprechend, in die Schrägrichtung gebannt werden. Es gilt jetzt nicht nur zu erkennen, daß diese 45°-Richtung und die dazu senkrechte wie Kristallisationsachsen wirken. In dieser Organisation werden vielmehr alle Bildteile, belebte wie unbelebte Natur von der Handlung erfaßt und damit erst ist das Unausweichliche des Vorgangs erreicht. Der erhobene Arm Aktäons findet seine Fortsetzung in der weisenden Hand der rechten hinteren Magd, setzt sich in den Armen Dianas fort. Dabei ist zu beachten, daß ihr rechter Arm diese Richtung ursprünglich ganz streng in der Schraffenlage aufgenommen hatte, was durch das Pentimento im Sinne einer mehr geschlossenen Bewegung gemildert worden ist. Dem Unterarm passen sich die Schenkel der Magd dahinter an, parallel laufen auch die Schenkel der Frau rechts wie der in der Ecke links, deren Oberarm und Kopfwendung in gleicher Weise erfaßt ist. Die dazu senkrechte Richtung setzt rechts oben mit dem Oberarm Aktäons ein, wird am stärksten betont durch den links abgespreizten Baumstamm, weitergeführt in der linken Magd der Dianagruppe, schließlich in der Rückenlinie der Randfigur links unten. Das Echo dieser Bewegung wirkt sich aus in dem Hunde rechts unten, an dessen Zeichnung die stilisierende Kraft in der gewaltsam durchgeführten Linie vom Kopf zum Vorderbein mit dem charakteristischen rechtwinkligen Knick sich immer noch in voller Deutlichkeit auswirkt. Im Unterschied zu kontinuierlichem, melodiösem, weich verbindendem Fließen früherer Kompositionen zeigt sich hier ein akkordartiges Zusammenklingen verwandter Tongrade in reicher Klangfarbe.

Von den in diesen Zeichnungen erhaltenen großen Kompositionsgedanken hat nur wenig seine Durchführung in gemalten Bildern gefunden. Soweit diese nicht Porträts geben, beschränken sie sich darauf, einen Vorgang unter weitgehender Ausschaltung von Nebenfiguren in eine Ausdrucksgeste und vom Erlebnis durchgearbeitete, erschütternde Züge zu konzentrieren. Die Bewegungen sind verhalten und eigentlich ziellos wie der Blick, der allem ausweicht, um die Empfindung nicht durch Eindrücke realer Umgebung zu beeinträchtigen. Starke Gefühle meiden die Öffentlichkeit. Das in den früheren Darstellungen reagierende Publikum wird jetzt der Betrachter selbst. Seine Ergriffenheit wird nicht vorgeformt.

Zum 1663 datierten Homer im Haag (B. 524) ist eine von HdG nicht aufgenommene Zeichnung in Stockholm [1]) erhalten. Sie ist schwer zu beurteilen und zeigt

[1]) Kruse V, 4 nicht bei HdG, von Falck 1908 als echt bestimmt, Kruse, Oud Holl. XXVII, 1909, 221 ff. Echt (bis auf Lavierungsstellen) auch nach J. Rosenberg. Urkundliches: Hoogewerff in Oud Holl. XXXV, 1917, bes. S. 143. Neumann, im Text zu Kruse V, 4, S. 94, Anm. sieht danach in der Zeichnung die dem sizilianischen Besteller zugesandte Kompositionsskizze. Vgl. auch Ricci, Rembrandt in Italia, 1918.

besonders in der Lavierung befremdende Form. Davon abgesehen, daß sie uns eine Handhabe zur Rekonstruktion des sicher verstümmelten Bildes gibt, zeigt sie Abweichungen gegenüber der im Bilde kontrollierbaren Stellung des Kopfes und der Hände, die nur als Vorstufe bewertet werden können.

Ein anderes und zweifellos sicheres Beispiel für diesen Stil liefert die Londoner Zeichnung der Handwaschung Pilati, HdG 889, der Skizze zum Bilde B. 532 um 1665 in Newyork, auf der sich Kielfeder und Pinselstriche zu unerhört reicher Wirkung verbinden. Es fällt schwer, aus dem Gewühle der Striche die ordnenden Richtungen herauszulesen, aber sie sind, wie auf der Homerzeichnung, vorhanden und sichern dem Blatt den Eindruck des Großartigen. Auf dem Pilatus ist die dichteste, gleichmäßig durchproportionierte Bildfüllung erreicht, an der auch die Lavierung vollen Anteil hat.

Die Homerfigur weist zurück bis zum Kasseler Jakobssegen (B. 404—1656), wo die späte Bewegung der in der Gebärde des Segnens vorgestreckten Hand vorbereitet wird. Im Homer ist daraus eine reine Ausdrucksbewegung geworden, in der die Horizontale gleichsam als Wagebalken des inneren Gleichgewichts empfunden wird. Sie löst sich nur zögernd vom Körper. Der Kopf ist mit dem Körper durch ein breites, nach hinten fallendes Tuch verbunden, das ein Einfallen des Umrisses im Nacken verhindert. Dieser charakteristische Kopf kehrt auf anderen Blättern wieder, V. 167, 168, 310. V. 168, Nathan ermahnt David, muß mit V. 167, gleichen Gegenstandes, zusammengesehen werden. V. 168 gibt den Ausdruck des Kopfes in voller Ausführlichkeit, arbeitet unter Verzicht auf die Umrißlinie das Profil stark eingeengt, Hell gegen Dunkel heraus. Die dunkle Umgebung und die tief eingegrabenen Linien, die den Körper durchfurchen, geben der Meinung des Greises besonderes Gewicht. Dagegen erscheint David traurig bewegt und von Empfindungen hin- und hergerissen. Die Zeichnung steht an Besonnenheit des Aufbaus hinter V. 167 zurück. Wieder entsteht im Zusammenwirken dünnster und kräftigster Striche die klangvolle Farbigkeit und feste Körperhaftigkeit. Die so reich bewegten Figuren verlangen einen Ausklang ihrer Bewegungen im weit bemessenen Hintergrund. — Dem Übermaß des Fühlens in diesem Blatt steht auf V. 167 festerer Aufbau gegenüber. Die mehr in Face gedrehten Körper sind klar voneinander getrennt und sitzen fest auf ihren Stühlen. Die Erregung ist in der Sicherheit der Haltung gebannt. Die Hände bleiben innerhalb des Gesamtumrisses der Figuren. Eine untere Randhorizontale ist erhalten, darüber sind Stufenandeutungen und weiter oben die Brüstungslinie in überlegenen sparsamsten Andeutungen gezogen. Davids aufgelegter Arm mit dem Szepter setzt die Richtung fort, sie zeigt sich an seinem rechten Oberschenkel und am Knie des linken Beins. Sie ist in der Haltung der Unterarme Nathans fühlbar wie in den Faltenlagerungen über den Armen Davids, dessen ausschwingende Mantelkurven auch von einem horizontal wirkenden Zuge bestimmt erscheinen. Die Vertikalrichtung ist in der Gesamthaltung der beiden Figuren gegeben, die auch die Kurven des Sessels in ihrer Rundung strecken. Und durch das ganze Blatt ziehen sich die dünnen Schrägschraffen wie ein leiser Hauch einer einzigen, alles verbindenden Empfindung.

Während sich bei diesen Zeichnungen die Intimität der Zwiesprache in einer

Liniensprache äußert, der eine leise physiognomische Differenzierung zugänglich ist, bietet uns die Architekturkomposition der Beschneidung V. 310, deren Priester dem Nathan auf V. 167 am nächsten steht, wieder das baumäßige Disponieren mit Großformen, die von Architekturgliedern eng umspannt werden. Eine gewisse Freiheit behält die Hauptgruppe, Maria brauchte zum Herantreten Raum, so mußten die ursprünglich herangeschobenen Alten abgerückt werden. Der Priester ist schon wieder in ein System von Horizontalen und Vertikalen eingebunden. Die Alten links unten können in voller Größe erscheinen, da ihre Körper in Brusthöhe abgeschnitten werden. Es ist im Grunde jenes Paar, das wir von der Gerichtsszene (Abb. 1) her kennen. Der Kopf Josephs erinnert in der Charakteristik an den Petrus auf V. 410. Die Figuren darüber würde man auch ohne Charakteristik der Sitzgelegenheit als im Gestühl sitzend erkennen. Alle Figuren sind durch eine tief herabgezogene horizontale Brüstung in einen engen Rahmen gefaßt. Zur Angabe des hohen Tempelraums öffnet sich dann der Durchblick zu allgemein gehaltenen Raumangaben, in denen man Vorhangformen um Andeutungen von horizontalen und vertikalen Architekturformen spielen sehen kann. Schon auf V. 408 (Abb. 7) zeigt der Hintergrund links solche Ansätze, wir haben Schnörkel als Belebungen der hellen Wand auf der Ecce-homo-Skizze von 1660 gesehen, und auch hier soll nur allgemein der feierlich bewegte Luftraum angedeutet werden mit Formen, denen die sonst wirksam werdende perspektivische Verkleinerung nichts anhaben kann.

An die Blätter der Ermahnung Davids durch den Propheten Nathan (V. 167, 168) ist wegen der stilistischen Beziehungen V. 196, Haman bewirkt von Ahasver den Befehl zur Vertilgung der Juden, anzuschließen. Beim Vergleich mit V. 167 ergeben sich Übereinstimmungen in der Zeichnung des Gesichts mit dem fein modellierenden Eingehen auf eine mehr plastisch als linear bedingte Mimik, in der Haltung des Oberkörpers, in den Angaben des Hermelinkragens, in der Stuhlform, in der Horizontalen des Podiums, während die Ornamentik des Mantels auf V. 168 belegt ist. Bei einer grundsätzlichen Übereinstimmung auch des Liniencharakters zeigt das Ahasverblatt gegenüber den selbst im Format mehr in der Breitenrichtung entwickelten Davidblättern eine ausgesprochene Tendenz zu vertikalisierender Streckung, die auch im Format zum Ausdruck kommt. Die Linien sind weniger schwankend, auch wo sie dünn sind rauher, darum in der Wirkung stofflicher. An diesen Beispielen kann man den Unterschied von Kiel- und Rohrfeder gut beobachten. Was eingangs über die für die Rohrfeder charakteristische Tendenz zur Beihebaltung bestimmter Richtungen gesagt wurde, bewährt sich hier in der Gesamthaltung des Blattes wie in der Führung des Details. Hier ist die Vertikalrichtung besonders bevorzugt, was auf die Proportionen streckend einwirkt und die Königsgestalt straffer erscheinen läßt. Technik und Ausdruckswillen bedingen sich gegenseitig. Man weiß, wie etwa eine breite oder allzu scharfe Spitze den Schriftcharakter scheinbar zu verändern vermag, wie selbst eine kurvige Handschrift durch die breite Feder geradliniger wird. Der Gefahr der Manier weicht Rembrandt durch das Drehen der Feder aus. Die Bevorzugung bestimmter Richtungen (im Sinne der bisherigen Beobachtungen) ist auch auf dem Ahasverblatte augenscheinlich. Die Hauptschräge geht von den Linien des Vorhangs

straff durch Ahasvers Mantel zu dem Knienden, an dem sie sich mehrfach kräftig markiert. Begleitlinien laufen rechts und links von dieser Achse — vom Mantel bis zu den Schenkeln des Schreibers. Die kreuzende Richtung ist vor allem in der Schreibunterlage und dem Szepter angegeben. Der in Repoussoirwirkung kräftig gezeichnete Haman kniet so tief, daß er nirgends in den Umriß Ahasvers einschneidet. Die Figuren links hinten wirken klein und zart im Strich. Die Deutlichkeitsabnahme der Figuren auf der Zeichnung bedeutet nicht nur Raumtiefendarstellung in realistischem Sinn. Schon der neben Ahasver knieende Schreiber zeigt diese Verdünnung des Volumens. Man wird auch Akzente der Erzählung in der Gewichtigkeit der Schwärzen erkennen dürfen. — Für diese Gruppe von Blättern ist charakteristisch, daß die Figuren in eine relativ weite, durch Randstriche nicht begrenzte und architektonisch nicht oder nur wenig gegliederte Papierfläche weich eingebettet werden. Die leer gelassenen Ränder sind notwendig zum Auslauf der in der Zeichnung wirksamen lebendigen Kräfte, die darin verströmen und versickern wie die Farben der Bilder in dem dunklen Grund. Diese Kräfte äußern sich nicht in starker Gliederbetätigung. Auf der Stille der Wendungen beruht ihre Nachhaltigkeit, der Ziellosigkeit der einander ausweichenden Blicke entspricht der ungeformte Rand. — Hier möchten wir auch V. 151, Saul von Davids Saitenspiel erschüttert, einordnen, die Kopie einer im Original nicht bekannten Skizze zum Haager Bilde [1]). Überall spürt man die der Kopistenfeder entgegentretenden Widerstände. Die Feder soll nach Form und Richtung bestimmten Bahnen folgen, während in der freien Schöpfung gerade die „zufälligen" Impulse die Formgebung beeinflussen.

In großer Konsequenz und Vollendung finden wir diese Zeichnungsform auch auf der einst in Goethes Sammlung gewesenen Zeichnung der Klage Jakobs, dem der blutige Rock gezeigt wird, V. 102, bei F. Königs. Man wird in dem mit größter Sicherheit und zartester Empfindung gezeichneten Blatt eine der bedeutendsten Kunstleistungen Rembrandts erkennen müssen. — Das Gemälde gleichen Gegenstandes beim Earl of Derby, B. 335, gehört in den Anfang der fünfziger Jahre. Die Entwicklung des menschenreichen Zuges schräg in die Tiefe folgt dem Torweg, der auf dem um 1655 –56 zu datierenden Dresdener Blatt der Rückkehr des verlorenen Sohnes (V. 391) wesentlich festere Gestalt gewonnen hat [2]). Das Tormotiv tritt in der Zeichnung Jakob und Josephs blutiger Rock, V. 101, zurück, doch ist die Haltung dieser gegen 1655 anzusetzenden Zeichnung viel fester als die des Bildes. Unsere späte Zeichnung läßt sich motivisch gut mit dem Gemälde vergleichen und ist darum zur Kennzeichnung des stilistischen Abstandes besonders geeignet. Der Jakob des Gemäldes ist in einem wilden Anfall schräg hingestürzt. Seine verzweifelten Armbewegungen werden durch kräftigen Zugriff abgefangen, ein Bein ist stark angezogen, das andere schleift am

[1]) Val. Anm. 151 berichtet, daß das Original inzwischen von Hofstede de Groot gefunden und erworben worden sei. Diese Zeichnung gibt das Format breiter und weniger hoch, der Leerraum um das Figürliche ist weiter, der Speer ist nach rechts verlängert und die Fußpartie Davids ist ganz zu sehen. Leider wird man auch in diesem Blatt nur eine Kopie erkennen können, die allerdings unsere Vorstellung von der Einbettung der Figuren in die Zeichenfläche erweitert.

[2]) Eine ähnliche Hofanlage zeigt die Milchverkäuferin des Nic. Maes im Brit. Mus. Hind, Drawings, S. 90, Nr. 2.

Boden nach. Die Umstehenden drängen sich mit betonten Gebärden des Schmerzes herzu. In Körperhaltung und Kopfhöhen reich variiert, geben sie dem Bilde die Unruhe des „Betriebs", und in das geräuschvolle Tun mischt sich das Gekläff des kleinen Hundes rechts, während sich der andere mit vorgestreckter Nase zum blutigen Rock wendet. — Auf der späten Zeichnung ist Lärm nicht zugelassen, die Umgebung zahlenmäßig eingeschränkt und nicht im Tiefenzug entwickelt. Der klagende Jakob ist mehr aufgerichtet und nach der Mitte gerückt, der Kopf nicht zurückgeworfen, sondern leicht geneigt und vom blutigen Rock abgewendet. Die Bewegung der klagend ausgebreiteten Arme ist symmetrisch und still, die Hände sind nur in Kopfhöhe erhoben. Der Oberkörper ist nackt, doch an den Armen merkt man Gewandspuren. Die Zunächststehenden sind bemüht, Jakob aufzurichten. Formal gesehen, nehmen sie dem Umriß das Ausfahrende. Er behält seine Ausdruckskraft als einzige große Bewegung des Blattes. Man hat Mühe noch andere gezeichnete Hände zu entdecken. Die eine rückwärtige Figur weist nach dem Rock und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf ihn. Die andere Hand hat sie verhüllt vor die Brust gehoben und blickt aus tiefliegenden Augen nach dem aus der Tür tretenden, von einer Frau gestützten Greis, dessen Antlitz die ruhig urteilenden Züge jener späten Weltweisheit zeigt, die die Haltung der Rembrandtschen Spätwerke bestimmt. Auf der Ahasverzeichnung, V. 196, war hinten ein solcher Kopf angebracht, man findet ihn auf den späten Bildern der Eremitage, Haman in Ungnade, B. 531, und Rückkehr des verlorenen Sohnes, B. 533, er ist auch dem Pilatus B. 532 beigesellt. — Der Greis unserer Zeichnung hat seine rechte, kaum angedeutete Hand auf einen langen Stock gestützt, die linke auf die Treppenwange, während sie ursprünglich am Türpfeiler entlangtastete und dann mit dem Finger verwischt wurde. Von der Hauptgruppe isoliert steht links eine mit langem Gewand bekleidete Figur, die ihre Hände in die weiten Ärmel schiebt. Die Stellung der Beine zeichnet sich nur wenig ab. Der Greis tritt in die Lücke zwischen dieser Randfigur und der Gruppe, es entsteht eine Caesur in der Breitenentwicklung, wie man sie von den Staalmeesters her kennt, und die auch an die Stellung des Civilis der Zeichnung 409 erinnert. — Für die Ökonomie der Zeichnung charakteristisch ist die Unterdrückung alles entbehrlichen Details, ja aller entbehrlichen Glieder. Durch die Fügung der Gruppe werden die ausdrucksarmen Elemente vermieden. Für den Gesamteindruck bleibt das Bild eines einzigen, in allen Teilen lebendigen Organismus, dessen Teile ihren Sinn erst im Verband erhalten. Die lebensvolle Wirkung dieser reduzierten Formen wird möglich durch die Ausdrucksfähigkeit der späten Strichführung. Der Einzelstrich gibt über die körperlich-räumlichen Angaben hinaus eine Differenzierung der Formen nach Alter, Temperament und Charakter.

Diese späte Linie hat so viel zu sagen, daß man sie selbst darüber vergißt. Als Linie ist sie entwertet. Sie ist nicht mehr Träger einer flüssigen, schwingenden Melodie. Man kann kein Teilchen ansehen, ohne daß die Umgebung sich körperlich belebte. So sind Schraffen als der Plastik dienende Angaben entbehrlich geworden. Der Feinheit der Linien ist das kleine Format proportional. Der Prozeß der Auflösung der abstrakten Linie beginnt mit der Versachlichung der Form. Die vom Eigenschwung beherrschte Linie ist für eine „objektive" Charakteristik naturgemäßer Formen und

Gelenkfunktionen nicht geeignet. Der Schwung wird gemildert und enger an den natürlichen Körpergrenzen orientiert. Um 1650 sahen wir diese Beruhigung in Blättern wie V. 37 und 136 eintreten. Das intermittierende Abtasten ließ die Gefahr zu starker Detaillierung nicht aufkommen. Es fand seine sachliche Begründung in der überstrahlenden Wirkung des Lichts. Wie detailreich wirkt, mit den Spätblättern verglichen, etwa die Tobiasabreise V. 227, in deren Strichführung das stofflich-rauhe Fühlen der Spätzeit aufkeimt. Die Charakteristik hält sich sorgfältig an die Fülle der Kleinformen, und Schraffen werden in starkem Maß zu ihrer Klärung verwendet. Die zweite Hälfte der fünfziger Jahre bringt dann die rundere, großformige Anschauung, und in unserer Zeichnungsgruppe der Christusgeschichte um 1658 (vgl. V. 335) kann man die Vorstufe der auf die Einzellinie reduzierten Spätzeichnungen der fein zeichnenden Gruppe erkennen.

Die ausgebreiteten Arme des klagenden Jakob waren durch die umgebenden Figuren in ihrer Wirkung gemildert. Wo sie frei gegen den Hintergrund stehen, wird der Bewegung durch Einbiegen der Arme das Ausfahrende genommen. Wieder werden die eigentlich verkürzten Glieder durch überschneidende Formen verdeckt. So sind die Arme des zurückgekehrten verlorenen Sohnes, V. 392 (Abb. 16), gezeichnet, so ist uns die Bewegung belegt in den späten Lukretiabildern B. 595—1664 [1]) und dem neu aufgetauchten, jetzt in Amerika befindlichen von 1666 [2]), dessen Gestalt auch in der Form des Hemdes dem verlorenen Sohn verwandt empfunden wird. Die knappen Ortsangaben erscheinen fest, aber gegenüber den sicher bewegten Figuren wirken sie nur als Begleitmotive. Sie sind nicht nur als Angaben des Schauplatzes der Handlung zu verstehen, ja ein Versuch, sich die Örtlichkeit wirklich aufgebaut vorzustellen, stößt auf Schwierigkeiten. Wir haben mit Notwendigkeiten der Gestaltung zu rechnen, die der Flächengliederung ebenso wie der Erzählung dienen. Den Abstand von den fünfziger Jahren vermag nichts deutlicher zu machen als ein Vergleich der hochgebauten Hintergrundslandschaft, die jetzt der Greifbarkeit entzogen ist. In den Beziehungen der Figuren sind wohl die Nachwirkungen der geometrischen Verknüpfung zu spüren, aber ebenso wie auf der späten Zeichnung des blutigen Rocks liegt das lineare Gerüst nicht mehr frei. Hier wie dort haben die Figuren einzeln keinen Halt, zusammen sind sie fest genug, um einer Stützung durch Architekturglieder nicht mehr zu bedürfen.

Die Kompositionen der Spätzeit sind konzentriert in tiefen Gedanken über den Sinn der von allem Unwesentlichen befreiten Darstellung. Eine neue Vorstellung von menschlicher Würde tritt uns entgegen. Das Handeln hat nur symbolischen Wert. Bewegungen werden maßvoll, feierlich-bedeutend oder leise, die schwere Glut des von Gedanken begleiteten Fühlens verträgt keine Hast, auch keine Glätte. Der Schwerpunkt liegt in der Darstellung des Menschen, Landschafts- und Tierstudien fallen für die letzten Jahre weg. Die Gemälde bringen auch jetzt eine Fülle von Porträts und Studienköpfen und selbst die Historiendarstellungen haben etwas vom späten Porträt. Man muß überlegen, daß der Künstler im Porträt den Dargestellten so gibt, wie er ihn

[1]) Val. Anm. 392.
[2]) Publ. Cicerone, XIX, 1927, S. 245; Weisbach, Rembrandt, 571.

beurteilt. Wie wir aus schwachen Porträts großer Männer andeutungsweise auf dem Weg über die äußeren Formen eine nur unsichere Vorstellung ihres Wesens gewinnen, wirken die Porträts auch unbedeutender Menschen bedeutsam dadurch, daß ihnen der Künstler im Rahmen seiner Lebensauffassung eine sinnvolle Rolle zugewiesen hat. So geben auch die Porträts Rembrandts sicher mehr von ihm selbst, als von den Dargestellten, die darum immer noch „ähnlich" sein können. Leider haben wir für die ausführlichen frühen Porträtzeichnungen keine Entsprechung in der Spätzeit. Die Skizzen, die sich für die Staalmeesters erhalten haben und deshalb zeitlich sicher zu beurteilen sind, zeigen kaum porträtmäßige Ähnlichkeit mit dem gemalten Bild. Die in Berlin erhaltene linke Dreiergruppe, HdG 101, ist offenbar das Fragment einer Kompositionsskizze. Weitere Einzelstudien, wie die Form zu beweisen scheint nach Modell, sind vorangegangen. Sie haben sich erhalten für die Figur links in HdG 1180 in Amsterdam und für den Stehenden in der Sammlung Ten Cate, Almelo. Das Amsterdamer Blatt legt die einzelnen Formen mit Entschiedenheit klar. Es ist deutlich die Unteransicht gewählt. Auf dem Bilde wirkt sich diese eigentlich nur in der Tischplatte aus, die Köpfe zeigen die Unteransicht nicht, und auch die perspektivisch zu beurteilenden Linien der Holztäfelung deuten auf einen Horizont in Höhe der Köpfe. Den Gesetzen der Perspektive entspricht nicht das viel bemerkte Ansteigen des Tisches nach rechts. Die Rhythmisierung der Fläche, die auch mit der Nahsicht, die besonders starke Konvergenzen bedingt, nichts zu tun hat, ist für den Künstler ausschlaggebend. Das bezieht sich über das rein Formale hinaus auch auf die Bewegung der Personen.

Während wir die zeichnerischen Entwürfe zu den Staalmeesters mit Hilfe des Bildes beurteilen, sind wir bei dem zeitlich in den vorigen Abschnitt gehörigen Gruppenbilde der Anatomie des Dr. Deymann in der umgekehrten Lage. Wir müssen uns das 1656 datierte Fragment dieses durch Brand zerstörten Bildes nach der Entwurfsskizze HdG 1238 ergänzen. Eine kräftige Kielfeder [1]) konzipiert in raschen Zügen eine symmetrische Gruppenanlage um eine auch architektonisch betonte Mitte. Architektonische Formen (der Brüstung und des oben schließenden Bogens) rahmen auch die rechts und links in zwei Gliedern angeordneten Personen, und schließlich ist um das ganze Bild ein Rahmen gezeichnet, der die starke Plastik in der Bildfläche erst zusammenzuhalten vermag. Im Gegensatz zu dem etwas schwer wirkenden, für die Johannespredigt, V. 277, gezeichneten Rahmen, geht der des Anatomieentwurfs mit der Darstellung zu einer Gesamtvorstellung eines plastischen Gehäuses zusammen. Aber von der für die späteren fünfziger Jahre bezeichnenden Angleichung der Formen ist noch nichts zu spüren. Die Zeichnung wurde an diese Stelle gesetzt, um — trotz der Breite ihrer Erscheinung — ihre stilistische Zugehörigkeit zu ihrem feststehenden Datum von den Staalmeesters her gesehen zu erweisen. An der Berliner Zeichnung spürt man jene innere Architektonik des Aufbaus, für den ein starker plastischer Rahmen nur Fremdkörper sein kann. — Der in starker Verkürzung gezeichnete Leichnam würde bei realistischer Darstellung zu sehr aus dem Bilde herausstoßen.

[1]) Eisler, der alte R., S. 92, möchte in dem Blatte eine reine Pinselzeichnung erkennen.

Rembrandt hat dabei nicht die grausame Art der Überschneidungen der Formen Mantegnas aufgenommen, man hat überzeugend eine spätere italienische Fassung dieses Themas als Anregung benannt. Der liegende Christus der Pietà des Orazio Borgianni in Rom (Spada) stimmt in charakteristischen Einzelheiten zu unserem Bilde [1]). Rembrandt hat der Gestalt den realistisch-perspektivischen Tiefenzug durch Verdeckung der Tiefenlinien nach Möglichkeit genommen. Für die Gesinnung der Darstellung muß man hervorheben, daß Rembrandt dieses stark artistische Motiv für einen Leichnam gewählt hat, der wissenschaftlich-demonstrierendem Interesse dient, eine Pietà dieser Art wird man vom späten Rembrandt nicht erwarten.

Der zeichnerische Stil der Amsterdamer Staalmeesterstudie findet sich in reicherer und weicherer Form in der Zeichnung eines gelehrten Greises der Sammlung Fr. A. in Dresden, HdG 305. Über der reifen Erscheinung des Beiwerks dominiert der etwas vorgeschobene Kopf. Mit seiner hohen, vollen Stirn, den tief und breit schauenden Augen und der streng durchgezogenen Nase verkörpert er eine starke geistige und sittlich fordernde Aktivität. — Man muß von hier aus zurücksehen zum sitzenden Greis des Amsterdamer Kabinetts (HdG 1181). Sogleich fällt hier das Raschelnde der Lichterscheinung auf, das wir um 1650 beobachtet haben (vgl. für das Licht B. 89—1650, für die Porträtauffassung B. 272—1651). Der Vergleich des Geistigen und des Körperlich-Funktionellen zwischen diesen allerhöchstens fünfzehn Jahre auseinanderliegenden Blättern läßt die Spannweite der künstlerischen und menschlichen Entwicklung des „späten" Rembrandt erkennen. Das Spätblatt kann auf die ausschwingenden, verbindenden Kurven verzichten. In einem mathematisch sicher gewinkelten System sitzt der Körper mit einer Entschiedenheit der Gliederbetätigung, für die die Bindung an das geometrisierende System zugleich Freiheit davon bedeutet.

Wir haben die Dresdener Zeichnung Diana und Aktäon aus stilistischen Gründen in den Anfang der sechziger Jahre gesetzt. Daß sich Rembrandt auch in dieser Zeit mit dem weiblichen Akt, für dessen Entfaltung das genannte Blatt die mannigfachsten Beispiele liefert, beschäftigt hat, ist belegt durch die Radierung der „Frau mit dem Pfeil" von 1661. Es hat sich dazu in London die zugrunde liegende Naturstudie erhalten, die auf der Radierung im Sinne der späten Stiltendenzen kompositionell verändert worden ist, HdG 937 [2]). Zeichnung und Lavierung entsprechen dem bisher Beobachteten. Die Schwärzen werden eng an den Körper geführt und seine Begrenzung nach außen erst damit erzielt. Gleichzeitig mit dieser Einengung des Volumens durch einen Druck von außen wird auf die intensive Innenplastik verzichtet, die vor allem für unsere Gruppe von Akten um 1658/9 so bezeichnend war.

Auch der jetzt bei F. Königs befindliche sitzende Frauenakt HdG 1033 weist dies charakteristische Einengen des Umrisses auf. Man mag dabei allgemein in Betracht ziehen, daß dünnlinig gezeichnete Körper bildmäßig ganz andere „Lebensbedingungen" haben. Der im wesentlichen hell bleibende Körper verändert seine

[1]) Abb. L'Arte 1914, 21 u. bei H. Voss, Die Malerei des Barock in Rom, 1925; vgl. Weisbach, Rembrandt, S. 583.

[2]) HdG, S. XXII, nennt als stilgleich Nr. 936, 938, 1303.

Erscheinung, wenn er ganz vor dunklen Grund gestellt wird. Auch die Funktion des teilweise um den Körper gelegten dunklen Tuchs ist so zu begreifen, es verhüllt die den Umriß lockernden Arme. Am rechten Bein ist mit der allgemeinen Einengung auch eine Korrektur verbunden, die das Bein mehr vertikal stellt. Das betont Aufrechte, auch des Oberkörpers, teilt dieser Akt mit der Frau mit dem Pfeil und mit vielen, auch knieenden Figuren der sechziger Jahre. Der Körper ist sparsam und ganz zart laviert, und darüber laufen die ganz dünnen, die Oberfläche belebenden, meist parallelen Strichlagen, die wir von der Diana und Aktäon-Zeichnung kennen. Von besonderer Zartheit ist die Angabe der Brust und die empfindungsvolle Rückenlinie, die Zeichnung des Kopfes erinnert am meisten an die Skizzen zu den Staalmeesters, mit denen die graphische Haltung übereinstimmt. Ein Blick auf den ebenfalls bei Königs bewahrten Rückenakt mit dem Ofen orientiert über den stilistischen Abstand.

Einen wie im flüchtigen Gedanken mit der Kielfeder hingesetzten Akt ohne Schraffen und Lavierung zeigt uns das Dresdener Studienblatt V. 245. Er müßte wegen der Sicherheit und weichen Körperlichkeit der Erscheinung, die auf der modellierenden Linie beruht, in die Spätzeit gesetzt werden (nach 1658). Die von Valentiner als „Studien zum blinden Tobias (?)" gedeuteten, breit und reif gezeichneten Figuren aber gehören sicher schon in die sechziger Jahre. Man wird ohne weiteres die späten Berliner Bettlerskizzen, HdG 156 (Abb. 5) hier anschließen müssen, bei denen eine besonders breite Rohrfeder die Eckigkeit von Krücken und Stelzfuß noch unterstreicht [1]) Auch HdG 1192 gehört hierher und leitet in seinen breiten Formen über zur ausreitenden Falkenjägerin des Dresdener Kabinetts, HdG 260 [2]). Auch hier ist neben sorgfältig charakterisierten Köpfen und Oberkörper der Reiterin mit der vollen Breite der Rohrfeder gearbeitet, die sich begnügen kann, die Pferdebeine mit je einem durchgezogenen und doch lebensfähigen Strich zu geben.

Wir versuchen die Zeichnungen der sechziger Jahre zu überschauen. Der mit großen Gefühlen beladene Mensch rückt in den Vordergrund. Der Körper ist ganz von einer Empfindung durchströmt. Es gibt nichts Vorübergehendes, nichts Lautes, nichts Zufälliges. Die starken Gefühle haben die ordnende Kraft von Magneten. Das Kleine, Abschweifende hat in dieser Ordnung keinen Platz. Sittliche Überzeugungen schalten das Rohe aus und vollenden ein Ideal toleranter Menschlichkeit. Für das übersinnliche Wunder hat Rembrandt keine Formenphantasie gezeigt. Das Wunder seiner späten Schöpfungen ist ein Übermaß von Güte und Gerechtigkeitsempfinden, von beglückendem Mitgefühl und einsamem Leid, der Sinn ist über das Einzelne hinaus auf das Allgemeine gerichtet. Das einzelne Geschehen scheint von Ideen getragen, symbolhaft.

Wir haben die bildmäßigen Ordnungen kennen zu lernen versucht, in denen solche Inhalte anschaulich werden. Die Zeichnung entfernt sich vom Imitativ-illusionistischen und spannt die Darstellung in ein flächengebundenes System unmittelbar wirksamer, normhafter Richtungen. Die Abstraktheit dieses Aufbaus wird

[1]) Diesen Stil imitiert wohl HdG 244 in Dresden.

[2]) Benesch, Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. III (XVII) 1924, 118, datiert 1661—63.

organisch verlebendigt durch die Tastwerte der späten Linie. Über die Ansätze zu dieser am Ende der fünfziger Jahre einsetzenden Entwicklung hinaus schafft sie den Ausgleich zwischen dem strengen System und den naturgebundenen Formen.

Es ist jetzt eine räumliche Klarheit bei vollkommener Flächenbindung erreicht. Nach Möglichkeit wird eine Klärung des Körperlichen durch Frontal- oder Profilstellung in wirksamer Silhouette gegeben. Raumschrägen werden ins Flächenhafte umgedeutet, der verkürzte Teil wird von flächenmäßigen Partien überschnitten, oder es wirkt die Form des Graphischen der dreidimensionalen Erscheinung entgegen. Für die Architektur bedeutet dies eine Darstellung in „Aufrißprojektion", die als wirkliche Ansicht eines Bauwerks nur bei größerer Entfernung vom Objekt angenähert erlebt werden kann. Es wird damit eine dem Begrifflichen vergleichbare Ausdrucksklarheit erzeugt, die z. B. bei Treppendarstellungen besonders wirksam ist: bei Frontansicht fallen die Horizontalflächen weg und die Stufen erscheinen in parallel übereinander geordneten Geraden von gleichem Abstand (Civilis), von der Seite spricht die einfach abgetreppte Profillinie mit unmittelbarster Eindrücklichkeit (Jephtaopfer, Tabithaerweckung). Aber auch die sehr groß gezeichneten Figuren haben etwas von dieser Darstellung, und der dafür oft benutzte Ausdruck der „Nahsicht" deckt sich hier nicht mit dem — perspektivisch bestimmten — Wirklichkeitseindruck, wie er etwa für die mit besonders intensiven Verkürzungen arbeitende reife Delfter Architekturmalerei gültig ist. Die bei der Kennzeichnung einzelner Erscheinungen notwendige Terminologie räumlicher Darstellungsweisen darf aber auch nicht im Sinne wissenschaftlicher Exaktheit genommen werden.

In den sechziger Jahren treten die großen Architekturmotive mehr zurück. Bildeten sie am Ende der fünfziger Jahre gelegentlich geradezu das Rückgrat des Figürlichen (V. 411), so haben die Figuren jetzt soviel eigene Stabilität gewonnen, daß sie solcher doch wesentlich plastisch wirkender Stützen und Bindeglieder entraten können. Kommen große Architekturen vor (V. 310, HdG 409 — Civilis), so wirkt das Figürliche unvergleichlich selbständiger, ja es fehlen die direkten Beziehungen zu Architekturdetails, Pfeilern usf. Die wandartige Masse des Hintergrundes wird bevorzugt (Eccehomo, Abb. 12, V. 319). Die Priorität des Organischen gegenüber dem abstrakt Architektonischen wird insbesondere bei den zarten Blättern deutlich. Bei den von intimen psychischen Regungen bewegten Blättern mildert sich alle (gerade) Linienstrenge.

Die vereinfachten Gruppenumrisse machen zunächst die Gruppe als Einheit sinnfällig. Aber auch die Gruppe selbst erfährt eine neue innere Bindung. Ihre Glieder werden als Gesamtkörper empfunden, die beteiligten Individuen nicht — wie früher — durch abrupte Überschneidung isoliert. Die Durchdringung der Formen in der Weise, daß Überschneidungen mit möglichen Umrissen (evtl. der Innengliederung) der überschnittenen Figuren zusammenfallen, gehört zu den ganz großen Kunstleistungen Rembrandts. Dadurch können verschiedene, hintereinander gestellte Figuren in der Bildebene zusammengehörig aufgefaßt werden. (Vgl. etwa auf HdG 229, welche Beiträge die linke Randfigur der Gruppe zur Charakteristik der anschließenden Frau liefert, ferner wie die Schultern der Davoneilenden gleichzeitig den zeigenden

Arm Petri bezeichnen.) Es erscheint dies als eine Weiterführung der oft gezeigten Formenangleichungen im Sinne einer Formendurchdringung. Diese Durchorganisation wird erst möglich, indem Körpergrenzen und Bewegungsrichtungen mit den Hauptrichtungen der Bildorganisation zusammenfallen.

Aus der Flächenhaftigkeit der Spätzeit ergibt sich, daß mit dem Wegfall der Notwendigkeit raumwirklicher Vorstellungen, die Figuren in einfachen Bewegungen der Flächendimension miteinander verbunden werden. Die Abweichungen von den Hauptrichtungen gewinnen an Ausdruckskraft, Oben und Unten erhält neues Gewicht. Sind die Figuren großformig gezeichnet, so wirken sich die Hauptrichtungen weniger gebrochen aus, und die Bildfüllung ist dichter. Mit der feineren, ins Detail gehenden Modellierung tritt die organische Lebensfähigkeit der Figuren mehr in Erscheinung, und es wird diesen Bewegungsmöglichkeiten breiterer Spielraum gelassen. Die breite Linie wirkt schon an sich flächenhafter als die dünne. Es gehört zu den reizvollsten Vorstellungen um Rembrandts Technik, den Formenwandel in seiner proportionalen Bindung an das Material zu sehen. Wie ein im großen bearbeiteter Steinblock sich von der mit feineren Instrumenten durchgearbeiteten Plastik desselben Meisters nicht „stilistisch" unterscheiden wird, wie es unter den letzten Bildern Rembrandts verschieden breite Techniken gibt, die sich nicht zu einer chronologischen Reihe fügen wollen, so gibt uns innerhalb einer Stilperiode seiner Zeichnungen Federart und Spitzenbreite eine Fülle unterschiedlicher Formen. Im Sinne der am Ende der fünfziger Jahre einsetzenden Konkretisierung der Linie sind der breiten Feder Detailbildungen versagt, während die dünne Linie erst an Detailformen plastische Kraft entwickeln kann. Der Ausgleich wird geschaffen, indem die breite Feder — gedreht — auch dünne Striche liefern kann, wenig feucht genommen auch den breiten Strich auflockert. Die dünne Feder hingegen kann durch stärkeren Druck auch dickere Striche erzielen. Es kann gesagt werden, daß die Feder fest in der Hand gehalten aber fast ohne Druck über das Papier geführt wird. Nur so kommt die weich aufrauhende Wirkung des Federstrichs zustande, die als das allgemeinste Kennzeichen der sechziger Jahre gelten kann. Mit allen Mitteln wird der Linie der Eigenschwung genommen, der sich bei stärkerem Federdruck sofort geltend macht. Die ganz dünne Linie, meist bei der Charakteristik des Gesichts verwendet, wird als Einzellinie gar nicht mehr aufgefaßt, die ganz breite Linie wird gern verwischt. Die Kielfeder bleibt immer relativ glatter. — Man hat aus der Form der späten Linie auf „Ermüdungserscheinungen" [1]) geschlossen. Man muß dagegen sagen, daß bei keiner anderen Technik größere Sicherheit der Hand wie der Formvorstellungen erforderlich ist.

Es liegen in den sechziger Jahren ganz breite Blätter neben ganz zarten, die ergreifende Rohrfederzeichnung des alten Belisar, HdG 97, in Berlin ist vielleicht zeitlich nicht weit von V. 243, der Vorzeichnung zur „Judenbraut", entstanden zu denken. Die zarte Kielfeder sammelt in verschwebender Seligkeit alles leuchtende Glück über diese Umarmung. Die härteste Rohrfeder läßt in düsteren Formen das tragische Geschick des in Ungnade gefallenen Feldherrn empfinden. Hier eine trostlose rauhe

[1]) W. R. Valentiner, Genius I, 1920, S. 50.

Mauerecke, dort ziere Balustrade, Laub, Kissen. Geborgenheit steht gegen Einsamkeit und Distanz, strahlende Augen und Münder gegen qualvoll dunkle Höhlen. Die Hände des Paares sind voller Wärme lebendiger Berührung, der Arm des Almosengebers streckt sich im Vorübergehen nach dem leeren Bettelteller. Was beide Blätter vereinigt, ist die gleiche, entrückte Tiefe des Erlebens. In gleicher Weise ist die ganze Fläche im Widerhall der Empfindungen durchpulst und aufgerauht. Trotz der ganz freien Strichführung bekommen wir von der Körperlichkeit, ja von den verschiedenen Stoffen volle Vorstellungen. Die groß gezeichneten Figuren konzentrieren in ihrer Eindringlichkeit alles Interesse auf sich. Auch das meist ausweichende Auge zeigt mehr ein Leuchten von innen als ein Blicken nach außen. Das Sinnende des Ausdrucks, das Verhaltene der Bewegungen, die Weite der Empfindung sagen uns, wie wir an diese Blätter herantreten sollen.

Die Wahl des Materials erscheint nicht zufällig. Die Beobachtungen über Formgattung und Detailreichtum vertiefen sich zu Ausdrucksproblemen. In langwieriger Analyse suchen wir aus der wunderbar komplexen Form, über die der Künstler in einer unlöslichen Einheit von Fühlen, Denken und Bilden selbstherrlich verfügt, jene Ausdruckselemente herauszulösen, aus deren Zusammenwirken uns die Ausdruckskraft seiner Schöpfungen nicht nur fühlbar wird, sondern in Gedanken über die Entwicklung dieser Formen auch unserem Verstehen näher rückt.

Erzählende Formen.

Die voraufgehenden Untersuchungen zeigen, daß Rembrandts Zeichnungen einer systematischen formalen Analyse nicht so unzugänglich sind, wie es angesichts der großen Zahl der verschiedenartigsten Blätter zunächst erscheint. Das Undoktrinäre, Theorienfreie seiner Schöpfungen, die auch dort, wo sie sich an Kunstformen anlehnen, eigentliche Nachahmung nicht kennen, ließ uns — jenseits alles Akademischen — nach Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung suchen, ohne die künstlerische Leistungen überhaupt nicht vorstellbar sind.

Die Bewertung eines erzählenden Berichts ist von der Person des Erzählers abhängig. Die Gabe des lebendigen Worts (in der Wortwahl wie im rhythmischen Fluß) und die innere Anteilnahme und Urteilsfähigkeit des Erzählers bestimmen, zusammen mit seiner Beherrschung eines technischen Apparats, die Wirkung auf den durch subjektive Faktoren verschieden aufnahmebereiten Hörer. Einen alten Ruhmestitel Rembrandts bildet seine ausdrucksvolle Erzählung. Sie beruht ebenso auf der Fähigkeit, einen bestimmten Ausdruck wiederzugeben, wie auch darauf, diesen Ausdruck im Bildfeld sich auswirken zu lassen. Wir berühren damit eine Fragestellung, die insbesondere für die Echtheit der Zeichnungen ein wichtiges Kriterium liefert. Neben der flächenmäßigen Disposition der Schwärzen, die einen prinzipiellen Faktor der ästhetischen Beurteilung ausmacht, bemerkt man einen Zusammenhang von Ausdrucksintensität und Raumentfaltung. Die formale Komposition ist mit lebendigem Inhalt gefüllt. Dabei wird unter Lebendigkeit nicht die plastisch-wirkliche Form verstanden, sondern ihre restlose Umsetzung in Ausdrucksbetätigung,

die in einer dynamischen Anschauungsweise eine ständige Aktivität der Formen über gegenständliche Begrenzungen hinaus bedeutet.

Wir unterscheiden hier als Ausdruckskomponenten einerseits die in den einzelnen Linien und Strichen verkörperten Bewegungsimpulse (als Niederschlag der Federführung) — ohne Rücksicht auf ihre gegenständliche Bedeutung, andererseits jene lebendigen Werte, die in der Aktionsfähigkeit der dargestellten Figuren (an Gelenken und Sinnesorganen) unseren eigenen Lebenserfahrungen gemäß, wirksam werden. Eine Mittelstellung nimmt die Auffassung der an ihren Platz gebundenen organischen und anorganischen Umwelt ein, auf die die Empfindungen projiziert werden. Entweder herrschen die „abstrakten" Linienbewegungen vor und wirken auf die organischen Funktionen, oder es werden die natürlichen Funktionen zur Richtschnur des formalen Aufbaus gemacht. Kurvige, schwellende, irrationale Schwünge erzeugen räumliche Vorstellungen, gerade Züge tendieren zur Fläche. Beziehen wir dieses auf die bildmäßige Darstellung von Naturformen, so ergibt sich — infolge ihrer dreidimensionalen Gestalt und der damit zusammenhängenden Bewegungs- und Anschauungsmöglichkeiten — daß jede mögliche Linienempfindung auch mit organischem Leben erfüllt werden kann, und umgekehrt: daß für beliebige Bewegungsvorstellungen eine entsprechende bildmäßige Ordnung zu finden ist. Bei den Handzeichnungen Rembrandts kommen beide Möglichkeiten mit vielen Zwischenformen vor. In der flüchtigen Skizze überwiegen meist die abstrakten Elemente. In der Frühzeit führt die Linienempfindung zu Schrägansicht, reichen Wendungen und zum Verschleifen der Gelenktätigkeit, in der Spätzeit zu ihrer gewaltsamen Betonung in geometrisierender Form. Immer sind die Motive so gewählt, daß abstrakte und organische Bewegung zusammenstimmen. Dies gab uns die Möglichkeit der Aufstellung von Beobachtungsreihen, die uns auch verschiedene Gegenstände unter einem Gesichtspunkt sehen ließen. Unter den Begriff der stilistischen Elemente fallen die gegenständlich-räumlichen Beziehungen im Bildfeld in gleicher Weise wie die flächenmäßig-kompositionellen. Einige im folgenden anzuführenden Beispiele sollen diesen Zusammenklang im Dienste der Erzählung zeigen.

Wir vergleichen die beiden Darstellungen der Rückkehr des verlorenen Sohnes, V. 389 — „um 1640" und V. 392 — „um 1665". Das frühe, kurvenreiche Blatt zeigt das Motiv der unerwarteten Begegnung mit allen äußeren Zeichen der Überraschung. Der Vater eilt mit vorgestreckten Armen zu dem Sohn, ihn noch im Hinstürzen aufzufangen. Der mit allen Fingern nach dem Sohne greifenden Hand ist der Stock entfallen, er wird auf dem halben Weg zur Erde gezeichnet. Die Bewegung des Sohnes zeigt starke Verkürzungen und Überschneidungen. Beide Körper sind in die Raumdiagonale gestellt. Die räumlichen Beziehungen auch der übrigen, in ihrer Tätigkeit innehaltenden und in starker Kopfwendung aufmerksamen Personen sind klar, der umgebende Raum aber ist nicht näher bezeichnet. Der Bogen der etwas zurückliegenden Tür klammert die Bewegung zusammen. Was darum an gegenstandsfreien Linien gezeichnet ist, zeigt die Spuren der plötzlichen Unruhe.

Auf der späten Zeichnung ist die Raumschräge verlassen. Das schräge Zueinander in heftiger Bewegung ist in leichte Wendung bei aufrechter Haltung um-

gedeutet. Mit der Körperbewegung ist auch der Gesichtsausdruck mild geworden. Die Züge des Vaters sind vom Glück erleuchtet, die aufgelöste Erschütterung des Sohnes der Frühzeichnung ist stille Demut geworden. Der Gnade gewiß, steigt er, wie geläutert, in lichter Erscheinung die verdeckten Stufen herauf, und mit ihm steigt die Landschaft in gewichtloser Sonnigkeit. Die Reiter unten sind entfernt genug, die Szene nicht zu stören. Etwas von den irrwegigen Erlebnissen des Sohnes zeigen die

V. 392 170×220

Abb. 16. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes — um 1665

dunklen Stellen über seinem Kopf, sie liegen zurück und lösen sich in Licht auf, und für die freudige Kopfwendung des Vaters fühlen wir die Baumformen über seinem Kopf als mitschwingende Bewegungen, unten drängend den Schatten, als Echo die Formen der Tür. Die Schwere der Gefühle des Sohnes fühlt man in den schweren Linien der Arme, in den Tiefen der Zeichnung des Kopfes und des Umrisses, an dessen rechter Seite die — über die gegenständliche Begrenzung hinaus geführten — Linien wie Gewichte hinunterziehen. Der Blick vom Vater her ist durch die Horizontale in der Verlängerung seines Mützenansatzes unten zusammengehalten, aber im Zwischenraum „schwimmt" eine Form, die gegenständlich nicht deutlich ist. Das Trennende ihrer Vertikalstriche wird überwunden durch die siegende, verbindende Horizontale. Alle Formen sind der Erzählung dienstbar. Im einzelnen nicht vorausbedacht, sind

sie im Fluß der erzählenden Niederschrift, den Bahnen der Empfindung folgend, entstanden.

Der Vergleich kann ausgedehnt werden auch auf die andere Darstellung, wo Vater und Sohn aneinander geschlossen sind. Wir erwähnen aus verschiedenen Zeiten V. 388, 391, schließlich das Bild der Eremitage. Es zeigt sich das gleiche körperlich-räumliche und seelische Verhalten, die Frühzeit in außerordentlicher Beweglichkeit aller Organe mit einer Überfülle einzelner Handlungsmotive, durchschüttelt von Erregung, die Spätzeit äußerlich ruhig, breit und einfach in Bewegungen, lang nachtönende Klänge. Den Weg zu diesen späten Formen haben wir in unserer Arbeit schrittweise verfolgt.

Neben diesen durch zeitlichen Abstand bestimmten Unterschieden innerhalb des gleichen Vorwurfs beobachtet man, wie zur selben Zeit der verschiedene Inhalt die Form verändert, ja daß innerhalb desselben Blattes verschiedene Empfindungen in besonderer Form lebendig werden. Alle stärkeren Erregungen wirken sich unmittelbar aus (wie die Handschrift oft ein Bild der inneren Haltung gibt). „Um 1652" zeigt V. 110 die Formen ruhiger Unterhaltung (so auch V. 348 a, 232). Der zarte Daniel in der Löwengrube (V. 210) dagegen wird gleichsam schon durch die wilden Striche, mit denen Löwen und Verließ gezeichnet sind, bedroht. (Man wird diese Striche trotzdem nicht mit den Kurvenschwüngen früherer Zeit verwechseln.) Die Abreise des jungen Tobias (V. 227) ist voll der Wehmut des schrittweise Sichlösens. Die Wendeltreppe rechts gibt den Weg, den man gekommen ist. In den Bewegungen der Frauen spürt man wie in ihren Linien das Retardierende. Die Umarmung von Vater und Sohn nimmt Abschied in allen Teilen. Man fühlt, wie die Hände des Alten den zarten Rücken seines Jungen abtasten. Wozu auch sonst die liebevolle Zeichnung der vielen kleinen Dinge? Dann ein Abstand, etwas Ungeduld des Zurücksehens beim Engel, dessen Schritt schon wandert, und eine offene Tür führt ins Freie. Der in der Bildbreite aufgereihte, schrittweise Handlungsablauf zeigt noch die Erzählungsart des Samariterbildes im Louvre von 1648. Auf der Verkündigung an die Hirten (V. 291) strahlt das übersinnlich wirkende Licht in zitternden Strichen, auf der Versuchung Christi (V. 357) wird die luftige, einsame Höhe durch die luftige Federführung deutlich.

Überall ist der aktive Anteil der Strichführung an der Erzählung offenbar. Es ist einleuchtend, daß mit der in der Spätzeit zunehmenden Ausschaltung des flüssigen Freiraums und der strengeren Kompositionsform, mit der gleichmäßigeren Proportionierung alle Mittel unmittelbarer in den Dienst der Erzählung gespannt werden können. Das Verhältnis der Figuren zum architektonischen oder landschaftlichen Beiwerk wird immer inniger. Die schon einmal gegenübergestellten Zeichnungen, Christus findet die Jünger schlafend, HdG 66 (Abb. 11) und 990 zeigen die Überlegenheit der späteren Zeit sowohl in bezug auf die Rolle der Landschaft als auf das Verhältnis der Figuren. Freilich hat auch auf dem früheren Blatt die Haltung Christi in der Berglinie hinten einen Widerhall, aber die vielteilige Gliederung sonst muß gesondert aufgenommen werden. Die spätere Zeichnung in Berlin zeigt dagegen gerade die Erzählungskunst der Formen auf höchster Stufe. Der Strich hat etwas empfindungsvoll

Zerrissenes. Die konsequent durchgeführte Schrägrichtung durchsetzt das Blatt. Die Bodenlinien hinter Christus wirken wie Spuren seiner taumelnden Bewegung. Die Berglinie oben stößt ihm in den Rücken und treibt ihn vorwärts, die Baumkronen geben ruckweise Akzente. In den Armen tastet sich dieser Druck weiter, die Hände greifen unglücklich krampfend, das Ergreifende liegt in eben dieser unbestimmten Form, die nicht durch „richtig" gezeichnete Hände ersetzt gedacht werden kann. Unter der vorgestreckten Hand fallen die Berglinien ab wie ein Wasserfall, so neigt sich das Haupt zu Petrus, so müde und schwer fällt sein Blick herunter. Aber um das Haupt strahlt der Baum wie ein Heiligenschein. Die Baumkrone links hingegen legt sich breit über das Schläferpaar. Die Lavierung gibt dem Licht stoßende Kraft, sie spart wirkungsvolle Schlaglichter aus. Der Pinsel ist über den schon gezeichneten Kopf Petri gegangen und hat die festen Federlinien aufgeweicht. Das gibt den Augen das unglaublich Verschlafene. — Das gleiche technische Mittel ist auf V. 201 an dem Kopfe Ahasvers zur Umflorung des Blickes angewendet (gegen 1660).

Die eingehende Betrachtung solcher Blätter schließt jedes Abschweifen aus. Wir gewinnen eine Vorstellung von der Konzentration des Künstlers auf den Gegenstand, mit dem er sich ganz eins fühlen mußte, wenn er den großen Zug und die kleine Einzelheit zu verschmelzen wußte. Während des Zeichnens rollt das Geschehen ab. Wir konnten aus den Spuren Christi ablesen, wie er den Hang herunterkam, an den Linien unter seiner Hand spürten wir, wohin er ging. Von dem Schläferpaar löst sich die Gestalt Petri, die die entgegenkommende große Bewegung aufnimmt. Die aufsteigende Rückenlinie, der aufstützende Arm, der emporweisende Stock, der sich hinaufstreckende Bart, die hochgezogenen Augenbrauen, alles wirkt ausdrucksmäßig in einem Sinne zusammen. — Man sieht, daß nicht nur die Linien als solche einen bestimmten Raum zur Entfaltung ihrer Dynamik brauchen, auch die Bewegung der Figuren verlangt Spielraum, bei stärker bewegten für das Woher wie für das Wohin. Es wird in der Zeit erzählt. Auf V. 149, Boas schüttet sechs Maß Gerste in Ruths Mantel, zählen wir an den mit den Rändern sich abzeichnenden Quanten, daß Boas etwa beim vierten Maß hält.

Das Tempo der Bewegung wird mitgegeben. Formale Kontinuitäten setzen sich in zeitliche um. Man muß auch die Leerintervalle im Handlungsablauf sehen. Auf V. 163 wird man an dem Abstand Davids von seinem Sessel den Weg ermessen, den er, aufstehend, zurückgelegt hat, der weite Raum auf V. 143 ist ganz von der Bewegung Delilas ausgefüllt. Aber auch bestimmte Gesten können weit in den Raum hinein wirken. Man beobachte auf V. 6 die raumfüllende Handbewegung der Rückenfigur links. Auf V. 127 beziehen Körperwendung und erhobene Hände, zusammen mit dem hohen Horizont, die ganze Landschaft auf diese Bewegung. Massen bringen den Raum in Bewegung, so auf dem (wohl um 1652/3 entstandenen) Lot, der die Engel verteidigt, V. 35, wo die Lavierung an der Dramatisierung starken Anteil hat, und wo das Vordringen der Angreifer in der Hochtreppung des Geländers deutlich wird. Hier sehen wir in dem hinter dem Vorhang beobachtenden Engelskopf, welche raumschaffende Wirkung dem Blick zukommt.

Das intensive Schauen ist besonders der Spätzeit eigen. Es ist selbstverständlich,

daß wir gerade auf dem Wege über die Darstellung des blickenden Auges, unseres Hauptaufnahmeorgans für den Raum, reiche Aufschlüsse bekommen. Der Blickbahn werden keine Hindernisse in den Weg gelegt. Auf V. 125, Moses am feurigen Busch, hängt das ganze Leben des Blattes an dem Blick des Moses. Auf der Blindenheilung durch Christus, V. 411, vermag die Intensität des Ausdrucks der Blindheit Angelpunkt der Komposition zu werden. Auch auf V. 410 ist der Kontrast der sich begegnenden Augen für Erzählung und Raumbildung bestimmend. Neben dem machtvollen Blick Christi auf der Münchener Zeichnung der Ehebrecherin, V. 408, tritt die Aktivität der anderen Augen zurück. Nirgends macht ein starker Ausdruck einem anderen Konkurrenz, wie sich ja die Figuren auch in ihrer physischen Existenz nicht bedrängen. Gehen wir zum Zinsgroschen von 1655 zurück (Abb. 9), unterscheidet man, dem anderen Stil entsprechend, eine andere Blickgattung.

Analog lassen sich Unterschiede der Tastempfindung belegen, wenn man z. B. die Reihe der Umarmungsszenen von der Frühzeit bis zur Judenbraut verfolgt oder sonst Tasten und Greifen von Händen beobachtet.

Die Probleme des Zusammenhangs von Form und Inhalt konnten hier nur gestreift werden. Den formalen Stildifferenzen entsprechen stilgebundene psychische Verhaltungsweisen. Wenn erst das gesamte Material publiziert ist, wird man die Betrachtung in Reihen vielleicht auch hierauf ausdehnen können. Auch in den Zeichnungen zeigt sich eine mit dem reifenden Leben zunehmende Vertiefung des Ausdrucks. Die Verstandeskräfte treten zurück vor dem Vermögen starker Gemütsbewegungen, die sich uns über die lebendigen Formen der Zeichnung ergreifend mitteilen.

Lebenslauf.

Ich, Hans Hell, wurde am 18. Oktober 1897 als Sohn des Landwirts Eduard Hell und seiner Ehefrau Elisabeth, geb. Bacca in Michelsdorf in Siebenbürgen geboren. In Hermannstadt besuchte ich die deutsche Oberrealschule, die ich im Juni 1915 mit dem Reifezeugnis verließ. Als Kriegsfreiwilliger kam ich nach bestandener Offiziersprüfung und Beförderung an die Ostfront, wo ich am 5. August 1916 in Kriegsgefangenschaft geriet, aus der heimzukehren mir erst im Januar 1921 gelang.

Mein Studium begann ich an der Staatl. Kunstschule zu Berlin, bestand im Sommer 1922 die Zeichenlehrerprüfung für die höheren Schulen und erhielt nach Ableistung meiner Kandidatenzeit vom Prov.-Schul-Kollegium die Zuerkennung der endgültigen Anstellungsfähigkeit. Durch die Kunstschulvorlesungen von Prof. O. Fischel, dem ich mich zu herzlichem Dank verpflichtet fühle, angeregt, begann ich Kunstgeschichte zu studieren. Ich bestand am Deutschen Institut für Ausländer die Ergänzungsprüfung für das Realgymnasium. Das Graecum wurde mir auf Grund von elf, infolge des Krieges verlorenen Studiensemestern erlassen.

Ich hörte Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten: Brackmann, Dessoir, Fischel, Giese, Goldschmidt, Kauffmann, Köhler, Heinrich Maier, Noack, Rodenwaldt, Waetzoldt, Weisbach, Wulff. Herrn Geheimrat Prof. Adolph Goldschmidt bin ich für vielfache Förderung meines Studiums besonderen Dank schuldig.